

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Pós-Graduação em Estudos Linguísticos

Altair dos Santos Bernardo Júnior

**AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM O BEBÊ DE ROSEMARY  
(1968): um olhar crítico**

Belo Horizonte

2023

Altair dos Santos Bernardo Júnior

**AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM O BEBÊ DE ROSEMARY  
(1968): um olhar crítico.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PosLin), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística do Texto e do Discurso.

Área de Concentração: Linguística do Texto e do Discurso. Linha de Pesquisa: (2B) Análise do Discurso. Orientador: Prof. Dr. Leonardo Antônio Soares.

Belo Horizonte

2023

B523r Bernardo Júnior, Altair dos Santos.  
As representações de gênero em *O bebê de Rosemary* (1968) [manuscrito]  
: um olhar crítico / Altair dos Santos Bernardo Júnior. – 2023.

1 recurso online (155 f. : il., color.) : pdf.

Orientador: Leonardo Antônio Soares.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de Pesquisa: Análise do Discurso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 150-155.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Análise do discurso – Teses. 2. Bebê de Rosemary (Filme) –  
Teses. 3. Funcionalismo (Linguística) – Teses. 4. Relações de gênero –  
Teses. 5. Semiótica – Teses. I. Soares, Leonardo Antônio. II. Universidade  
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 418



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM O BEBÊ DE ROSEMARY (1968): um olhar crítico

ALTAIR DOS SANTOS BERNARDO JÚNIOR

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGUÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS LINGUÍSTICOS, área de concentração LINGUÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Análise do Discurso.

Aprovada em 13 de dezembro de 2023, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Leonardo Antonio Soares - Orientador  
UFMG

Prof(a). Claudio Marcio do Carmo  
UFSJ

Prof(a). Luciano Magnoni Tocaia  
UFMG

Belo Horizonte, 13 de dezembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por Leonardo Antonio Soares, Professor do Magistério Superior, em 14/12/2023, às 09:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Cláudio Márcio do Carmo, Usuário Externo, em 14/12/2023, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Luciano Magnoni Tocaia, Professor do Magistério Superior, em 14/12/2023, às 11:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



---

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 2820381 e o código CRC 492C06CE.

---

---

Referência: Processo nº 23072.271015/2023-15

SEI nº 2820381

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador prof. Dr. Leonardo Antônio Soares que com extrema eficiência, paciência e dedicação me orientou durante a minha jornada. Professor Leonardo, obrigado por acreditar que a minha vontade em trabalhar com o cinema de horror, mais especificamente com o filme O bebê de Rosemary, fazia sentido. Sem a sua ajuda nenhuma parte dessa pesquisa poderia ter sido materializada.

Ao Poslin por me dar a chance de estudar em uma universidade pública de imensa qualidade e prestígio.

Aos meus professores que contribuíram com os seus ensinamentos.

Aos meus amigos de mestrado Manoel, Jonathan e Jessyka que deixaram essa fase da minha vida leve e feliz.

À Fernanda Henriques Dias e Patrícia Mara de Carvalho Costa Leite que me incentivaram desde a minha graduação a ser pesquisador. Guardo com imenso carinho todas as nossas conversas e encontros.

À minha linda mãe Joana, meu exemplar pai Altair, minhas incríveis irmãs Gláucia e Patrícia e aos meus queridos sobrinhos Davi e Miguel por todo o apoio e carinho.

À CAPES e à FAPEMIG que me auxiliaram financeiramente durante o período da pesquisa.

## RESUMO

Dentre os gêneros cinematográficos, o horror é aquele em que encontramos uma exploração mais intensa dos nossos medos e ansiedades (CLARK; SENN, 2011). Levando em consideração que a produção fílmica se desenrola em meio a relação dialética entre discurso e sociedade (FAIRCLOUGH, 2003; 2016), o gênero do horror nos serve como uma porta para o estudo entre a dominação de determinados grupos e a marginalização de outros. Sendo assim, a partir da visão do filme como texto multissemiótico (WILDFEUER, 2014; SOARES, 2022) o objetivo desse trabalho é analisar como as relações de gênero são representadas no filme estadunidense de horror *O bebê de Rosemary* (1968). Amparado nos estudos da Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2003; 2016) e da Linguística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1978; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), as análises desse trabalho seguiram um caminho micro-macro no qual as sequências do *corpus* foram analisadas em dimensões. A primeira dimensão, linguística, se desenvolveu a partir da metafunção Ideacional da Gramática Sistêmico-Funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). A segunda dimensão, multimodal, se ancorou na Semiótica Social (HODGE; KRESS, 1988; van LEEUWEN, 2005), mais especificamente na Gramática do *Design* Visual (KRESS; van LEEUWEN, 2022). A terceira dimensão, discursiva fílmica, se amparou na teoria cognitiva da narratividade cinematográfica de Bordwell (1985), assim como nas relações discursivas fílmicas (WILDFEUER, 2014; SOARES, 2022). Por fim, a quarta dimensão, macro análise, se pautou nos conceitos de hegemonia e ideologia da Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2003; 2016), esquemas mentais (van DIJK, 2020) e dominação masculina (BOURDIEU, 2020). Os resultados mostram que o horror de *O bebê de Rosemary* (1968) não é construído por meio da utilização de cenas de assassinato, possessão, ou quaisquer outros tipos de horror gráfico. O horror de *O bebê de Rosemary* (1968) é sustentado por relações de dominação atravessadas pelas questões de gênero entre Rosemary e aqueles que a rodeiam, como seu marido, seus vizinhos, seu médico, etc., convidando-nos a pensar sobre a junção entre poder, discurso e gênero.

Palavras-chave: Gênero. Cinema de Horror. Análise Crítica do Discurso. Linguística Sistêmico-Funcional. Semiótica Social.

## ABSTRACT

Among film genres, horror is the one in which we find the most intense exploration of our fears and anxieties (CLARK; SENN, 2011). Bearing in mind that film production takes place in the midst of the dialectical relationship between discourse and society (FAIRCLOUGH, 2003; 2016), the horror genre serves as a gateway for studying the domination of certain groups and the marginalization of others. Therefore, based on the view of film as a multisemiotic text (WILDFEUER, 2014; SOARES, 2022), the aim of this work is to analyze how gender relations are represented in the American horror film *Rosemary's Baby* (1968). Based on the studies of Critical Discourse Analysis (FAIRCLOUGH, 2003; 2016) and Systemic-Functional Linguistics (HALLIDAY, 1978; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), the analysis of this work followed a micro-macro path in which the sequences of the corpus were analyzed in dimensions. The first dimension, linguistic, was developed from the Ideational metafunction of Systemic-Functional Grammar (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). The second dimension, multimodal, was anchored in Social Semiotics (HODGE; KRESS, 1988; van LEEUWEN, 2005), more specifically in Visual Design Grammar (KRESS; van LEEUWEN, 2022). The third dimension, filmic discourse, was based on Bordwell's cognitive theory of cinematic narrativity (1985), as well as on filmic discursive relations (WILDFEUER, 2014; SOARES, 2022). Finally, the fourth dimension, macro analysis, was based on the concepts of hegemony and ideology from Critical Discourse Analysis (FAIRCLOUGH, 2003; 2016), mental schemas (van DIJK, 2020) and male domination (BOURDIEU, 2020). The results show that the horror of *Rosemary's Baby* (1968) is not constructed through the use of scenes of murder, possession, or any other types of graphic horror. The horror of *Rosemary's Baby* (1968) is sustained by relations of domination based on gender issues between Rosemary and those around her, such as her husband, her neighbors, her doctor, etc., inviting us to think about the connection between power, discourse and gender.

Keywords: Genre. Horror Cinema. Critical Discourse Analysis. Systemic-Functional Linguistics. Social Semiotics.



## FIGURAS

<b>Figura 1:</b> processos do sistema de Transitividade .....	22
<b>Figura 2:</b> circunstâncias do sistema de Transitividade.....	23
<b>Figura 3:</b> nome do filme <i>Rosemary's baby</i> em sua sequência de abertura .....	34
<b>Figura 4:</b> nome da atriz Mia Farrow na sequência de abertura de <i>O bebê de Rosemary</i> (1968) .....	34
<b>Figura 5:</b> nome do produtor William Castle na sequência de abertura de <i>O bebê de Rosemary</i> (1968) .....	35
<b>Figura 6:</b> nome do autor Ira Levin na sequência de abertura de <i>O bebê de Rosemary</i> (1968) .....	35
<b>Figura 7:</b> esquema de elementos da narração cinematográfica .....	47
<b>Figura 8:</b> legenda das relações discursivas fílmicas.....	51
<b>Figura 9:</b> relação discursiva fílmica de narração .....	52
<b>Figura 10:</b> relação discursiva fílmica de elaboração.....	53
<b>Figura 11:</b> relação discursiva fílmica de explicação.....	53
<b>Figura 12:</b> relação discursiva fílmica de resultado .....	53
<b>Figura 13:</b> relação discursiva fílmica de pano de fundo .....	54
<b>Figura 14:</b> relação discursiva fílmica de paralelo .....	54
<b>Figura 15:</b> relação discursiva fílmica de contraste .....	54
<b>Figura 16:</b> modelo tridimensional de Fairclough (1992; 2016) .....	57
<b>Figura 17:</b> relações entre estrutura, prática e evento social na terceira fase de Fairclough .....	58
<b>Figura 18:</b> Esquema de armazenamento de informações e conceitos na memória .....	63
<b>Figura 19:</b> esquema de redes de associação .....	65
<b>Figura 20:</b> contínuo entre modernismo e pós-modernismo de correntes feministas.....	71
<b>Figura 21:</b> contínuo atualizado entre modernismo e pós-modernismo das correntes feministas .....	74
<b>Figura 22:</b> esquema sinóptico das oposições pertinentes entre os gêneros .....	80
<b>Figura 23:</b> Cena 2 da análise 1 .....	98
<b>Figura 24:</b> Cena 6 da análise 2 .....	98

<b>Figura 25:</b> Cena 7 da sequência 1 .....	99
<b>Figura 26:</b> Relação entre espectador e os participantes Roman e Rosemary .....	99
<b>Figura 27:</b> Cena 15 de sequência 1 .....	100
<b>Figura 28:</b> Cena 9 da sequência 1 .....	100
<b>Figura 29:</b> Cena 14 da sequência 1 .....	101
<b>Figura 30:</b> Fisionomia de preocupação de Guy .....	102
<b>Figura 31:</b> Diferença entre a fisionomia de guy fora do campo visual de Rosemary e dentro do campo visual de Rosemary .....	103
<b>Figura 32:</b> temporalidade apresentada entre as cenas 8-10 da sequência 1 .....	105
<b>Figura 33:</b> cenas 1-3 da sequência .....	118
<b>Figura 34:</b> cenas 4 da sequência 2.....	118
<b>Figura 35:</b> Projeção do participante Fenômeno da sequência 2.....	119
<b>Figura 36:</b> cena 2 da sequência 3 .....	132
<b>Figura 37:</b> cena 4 da sequência 3 .....	132
<b>Figura 38:</b> cena 5 da sequência 3 .....	133
<b>Figura 39:</b> cena 6 da sequência 3 .....	133
<b>Figura 40:</b> cenas 8 e 9 da sequência 3 .....	134
<b>Figura 41:</b> mudança de Processo Reacional Unidirecional para Processo Reacional Bidirecional entre as cenas 10 e 14 da sequência 3 .....	134
<b>Figura 42:</b> efeito part-of .....	136
<b>Figura 43:</b> contraste entre Rosemary e virgem Maria .....	140

## GRÁFICOS

**Gráfico 1:** distribuição de orações na sequência 2.....116

**Gráfico 2:** classificação das orações do personagem Sapirstein na sequência 2 ..... 117

## QUADROS

<b>Quadro 1:</b> metafunções.....	21
<b>Quadro 2:</b> orações materiais .....	24
<b>Quadro 3:</b> orações mentais .....	25
<b>Quadro 4:</b> projeção de orações mentais .....	25
<b>Quadro 5:</b> classificação das orações mentais .....	25
<b>Quadro 6:</b> tipos de orações relacionais .....	27
<b>Quadro 7:</b> orações verbais .....	28
<b>Quadro 8:</b> orações comportamentais.....	28
<b>Quadro 9:</b> formas de regulação dos recursos semióticos .....	37
<b>Quadro 10:</b> processos de ação na função Ideacional da GDV .....	41
<b>Quadro 11:</b> função Ideacional da GDV .....	42
<b>Quadro 12:</b> fatores da narratividade fílmica .....	47
<b>Quadro 13:</b> diferentes abordagens da Análise Crítica do Discurso .....	55
<b>Quadro 14:</b> relações entre as práticas e eventos sociais de Fairclough (2003) e as metafunções de Halliday (1978) .....	59
<b>Quadro 15:</b> dimensões hegemônicas .....	61
<b>Quadro 16:</b> tipos de memória.....	63
<b>Quadro 17:</b> diferentes tipos de capitais.....	78
<b>Quadro 18:</b> movimento de mudança de câmera para ponto de vista.....	85
<b>Quadro 19:</b> categorias de análise.....	88
<b>Quadro 20:</b> relação entre processos e participantes nas cenas da sequência 2 .....	120

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	11
1.1. <i>Justificativa e formulação do problema</i> .....	14
1.2. <i>Objetivos</i> .....	15
1.3. <i>Organização da dissertação</i> .....	16
2. REFERENCIAL TEÓRICO .....	18
2.1. <i>A Gramática Sistêmico-Funcional</i> .....	19
2.1.1. A Metafunção .....	20
2.1.2. A Metafunção Ideacional Experiencial .....	22
2.2. <i>A Multimodalidade e a Semiótica Social</i> .....	30
2.2.1. A Gramática do <i>Design</i> Visual.....	39
2.2.2. A (Meta)Função Ideacional.....	40
2.3. <i>Teoria cinematográfica</i> .....	43
2.3.1. As relações discursivas fílmicas.....	49
2.4. <i>A Análise Crítica do Discurso</i> .....	55
2.4.1 Os conceitos de Ideologia e Hegemonia .....	59
2.4.2 Os modelos mentais e os aspectos cognitivos do discurso.....	62
2.5. <i>Os estudos de gênero</i> .....	67
2.5.1. A dominação masculina .....	74
3. O CORPUS E A METODOLOGIA .....	82
3.1 <i>Metodologia</i> .....	86
4. ANÁLISES .....	88
4.1. <i>Análise 1</i> .....	88
4.1.1 Dimensão linguística .....	92
4.1.2 Dimensão multimodal .....	97
4.1.3 Dimensão discursiva fílmica .....	102
4.1.4 Dimensão macro linguística .....	106
4.2. <i>Análise 2</i> .....	112
4.2.1 Dimensão linguística .....	113
4.2.2 Dimensão multimodal .....	117
4.2.3 Dimensão discursiva fílmica .....	121
4.2.4 Dimensão macro linguística .....	122

<b>4.3. Análise 3</b> .....	127
4.3.1. Dimensão linguística .....	130
4.3.2. Dimensão multimodal .....	131
4.3.3. Dimensão discursiva fílmica .....	136
4.3.4. Dimensão macro linguística .....	137
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	142
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	150

## 1. INTRODUÇÃO

De acordo com Bourdieu (2020), há, na sociedade, uma divisão dos objetos e das atividades pautadas na oposição entre o masculino e o feminino. Dessa maneira, os objetos e as práticas consideradas ativas e dominantes são associadas aos homens, enquanto as passivas e submissas às mulheres. Tais divisões ocorrem de forma objetiva, isto é, podem ser percebidas facilmente no dia a dia. Podemos citar como exemplo a decoração de quartos infantis, onde a cor azul é utilizada predominantemente em quartos considerados masculinos, causando uma justaposição com a cor rosa, presente nos quartos femininos.

Contudo, embora as divisões ocorram objetivamente, elas são incorporadas formando nossas subjetividades. Através deste processo, há a formação de esquemas cognitivos que ordenam nossas percepções e práticas (*ibidem*). Em outras palavras, agimos no mundo de acordo com divisões pré-estabelecidas de gênero, e muitas vezes não estamos conscientes disso. Os esquemas cognitivos funcionam como uma rede de pré-disposições, onde as práticas e as perspectivas associadas ao masculino se encontram em local de dominação, fazendo com que o feminino se apresente constantemente em uma posição passiva. Temos aqui uma dominação que acontece no campo do simbólico, ou seja, do não palpável.

De acordo com Fairclough (2016), há uma relação dialética entre discurso e estrutura social. Dessa forma, o discurso sustenta relações de poder entre os gêneros, e estas, inseridas na estrutura social, solidificam e produzem novos discursos, legitimando, de forma cíclica, as discrepâncias de poder. Entendendo ideologia como formas em que os sentidos são utilizados para estabelecer relações de dominação (THOMPSON, 2002), percebemos que há, geralmente, uma presença ideológica nos discursos de gênero constituintes da nossa sociedade. Um exemplo seria a perspectiva de que certas profissões só devem ser executadas por homens ou mulheres exclusivamente.

A constituição dos indivíduos pode ser vista por meio da introjeção de esquemas cognitivos que acabam por ordenar nossas crenças, valores e práticas (van DIJK, 2016; 2020). Tais esquemas formam nossos mapas mentais, inclinando-os a ocupar determinadas posições ideológicas. Dessa forma, as relações de poder encontradas na articulação entre discurso e estruturas sociais se faz mediada por aspectos cognitivos que, neste caso, são construídos a partir da construção dos papéis de gênero.

Entretanto, uma vez que as estruturas que embasam a dominação simbólica masculina se encontram extremamente solidificadas, operando historicamente, há uma naturalização das práticas e perspectivas dominadoras, que se justifica pelas diferenças anatômicas dos corpos (BOURDIEU, 2020). A dominação não ocorre, então, através de um sistema autoritário que pune aqueles que não seguem as regras. Ocorre, aqui, uma pacificação dos corpos que agem, conscientemente ou não, dentro do esperado para seu gênero.

A reprodução dos papéis de gêneros ocorre, então, de forma simbólica, mas se manifesta objetivamente (BOURDIEU, 2020). Para que isso ocorra, encontramos uma hegemonia masculina que garante que as vontades de um grupo serão lançadas como proveitosas para todos os outros (CONNELL, PEARSE, 2015). Assim, os indivíduos perpetuam relações hierárquicas de gênero de forma inconsciente e automática, como se elas fossem produtos de uma ordem natural, mantendo posições de contraste entre o masculino e o feminino.

Verificamos que a linguagem, partindo da visão desta como prática social (FAIRCLOUGH, 2016), não é fruto de atos estreitamente individuais. Além disso, uma vez que há uma relação dialética entre discurso e estrutura social, as produções artísticas, tais como a música, o teatro e o cinema, não se encontram em um vácuo social. Tendo em vista que possuímos as produções artísticas de forma situada socio-historicamente, elas também são atravessadas por discursos, que podem auxiliar na manutenção concentrada de poder entre certos grupos.

Direcionando nossa atenção para o discurso fílmico, foco de nossa análise, Ferro (1992) ressalta que há em todo filme uma história que é História. Tal afirmação nos permite pensar que as obras cinematográficas são atravessadas por discursos construídos e legitimados historicamente. Conseqüentemente, por mais irreal que o filme possa parecer, há, ainda assim, articulações com o real. Tais articulações podem ser percebidas no *script*, analisando, por exemplo, as relações de dominação entre os personagens, ou até mesmo de forma imagética, seja na utilização de cores mais vibrantes ou nos estilos de enquadramento.

Ademais, a relação entre espectador e filme nunca é passiva, haja vista que o espectador necessita construir uma narratividade mental por meio de esquemas cognitivos (BORDWELL, 1985). Uma vez que os esquemas cognitivos são investidos de relações ideológicas (van DIJK, 2020), a construção de significados ao assistir a um filme é sempre relacionada às relações hegemônicas e de poder, sendo um ato individual pautado na criação



de hipóteses. Tais hipóteses vão sendo testadas em um processo incessante de construção mental no qual, por meio da narratividade, o espectador é guiado cronologicamente no decorrer dos atos da história apresentada.

Por meio de um viés linguístico, Wildfeuer (2014) propõe uma análise das relações fílmicas com base nos estudos discursivos de Asher e Lascarides (2003), assim como nos avanços decorrentes dos estudos de base Linguística Sistêmico-Funcional, como a Semiótica Social (KRESS; van LEEUWEN, 2021). O filme, então, é visto como um texto que apresenta uma complexidade semiótica, devendo ser analisado por meio da articulação de diferentes modos semióticos, como gestos, músicas, sons, cores, etc. (SOARES, 2022). A relação multimodal dos distintos modos semióticos garante a construção de significados fílmicos, dando vida a película e solidificando seu aspecto linguístico, textual e discursivo.

Dentre os considerados gêneros cinematográficos, o horror é, sem dúvidas, um dos mais controversos. Para Clark e Senn (2011), um filme sempre reflete a época em que foi feito, sendo o cinema de horror aquele que possui uma maior liberdade para adaptar as ansiedades e medos presentes na sua conjuntura de produção. Lançado em 1968, com direção de Roman Polanski e atuação de Mia Farrow e John Cassavetes, *O bebê de Rosemary* (1968) foi considerado um marco no cinema de horror, sendo visto, atualmente, como um dos precursores do cinema de horror moderno (GREVEN, 2011). Baseado na obra de Ira Levin (1967), *O bebê de Rosemary* conta a história de Rosemary e Guy, um jovem casal que se muda para um apartamento em Nova York, onde Rosemary começa a suspeitar que seus vizinhos são satanistas. Ela sonha que foi estuprada por uma criatura bestial, ficando grávida logo em seguida. A partir disso, Rosemary teme que o suposto grupo de satanistas tenham planos para seu futuro bebê (HUTCHINGS, 2018).

Embora visto por muitos como um cinema superficial, o cinema de horror exerce seu papel na representação dos processos de dominação, principalmente devido à possibilidade de tocar em assuntos pautados no medo e na ansiedade. Em *O bebê de Rosemary* (1968), percebemos, inicialmente, que Rosemary cumpre todos os requisitos da esperada dona de casa. Ela limpa, cozinha, passa, cuida do marido e o obedece passivamente. Os papéis do masculino e do feminino se encontram em perfeito estado com o considerado natural, isto é, com a dominação masculina descrita como ainda presente na sociedade atual (BOURDIEU, 2020). Essa dominação acontece de forma simbólica e também objetiva. Por exemplo, Rosemary é repreendida pelo marido quando corta o cabelo, deixando-o curto, perdendo, visualmente, uma parte de sua feminilidade.

Uma vez que os esquemas cognitivos pautados nos gêneros que formam nossas subjetividades se relacionam por justaposição, só possuímos uma postura passiva feminina devido a uma ativa masculina. Bourdieu (2020) ressalta que a honra e a virilidade masculina estão diretamente associadas à violência. Desta forma, a masculinidade é formada nos processos de interação (CONNELL, 2005), sendo geralmente associada a um ato agressivo, como falar alto ou dar ordens. Os discursos, de forma dialética, sustentam esses atos, naturalizando-os. À vista disso, Rosemary passa por toda a película em posições passivas e dominadas, seja por seu marido ou pelo médico que realiza seu pré-natal, que ordena, por exemplo, que ela não leia durante todo o período de sua gestação.

Embora controverso, como grande parte das obras do cinema de horror, *O bebê de Rosemary* (1968) nos chama atenção para as representações de gênero, nos propondo uma reflexão acerca dos processos de dominação, inclusive simbólica, e do papel do discurso na manutenção e reprodução das relações discrepantes de poder.

### ***1.1. Justificativa e formulação do problema***

A decisão de trabalhar com uma obra cinematográfica se deu através de uma perspectiva histórica do cinema por parte do autor, intensificada pela leitura dos estudos de Chartier (1988) e Ferro (1992). Isto é, através de uma relação entre cinema e história notamos que há, nas películas, a potencialidade de servirem como fontes históricas, atravessadas pelos discursos, pela ideologia e pela hegemonia. Nota-se, aqui, que por meio das decisões linguísticas e imagéticas de um filme, certas ideologias são trazidas à tona, enquanto outras são esquecidas. Ademais, vale lembrar que devido ao grande alcance, o cinema auxilia na legitimação dos discursos, solidificando a universalização de certas perspectivas e naturalizando práticas, assim como apontado por Fairclough (2016).

Já a escolha de utilizar um filme do cinema de horror como *corpus* justifica-se pela possibilidade de esse gênero tratar de assuntos que provocam medo ou ansiedade, geralmente vinculados ao contexto sócio-histórico da época em que foram feitos (CLARK e SENN, 2011). Em outras palavras, por se tratar de um assunto delicado, o cinema de horror consegue tocar em pontos relevantes para os estudos discursivos, principalmente sob um viés crítico, como relações de dominação, discrepâncias de poder entre grupos, etc.

A escolha do filme *O bebê de Rosemary* (1968) se fundamenta na riqueza, linguística e imagética, do filme quando se trata de representações de gênero, tema central deste projeto.

Por se tratar de um filme que se ancora em temáticas ainda presentes na sociedade, possuímos representações de gênero atravessadas ideologicamente que podem ser percebidas no atual momento histórico. Isto é, apesar de ser uma obra de ficção, a película retrata de forma satisfatória assuntos como a dominação simbólica masculina e as masculinidades. Além disso, o filme em questão possui expressiva popularidade, sendo considerado um dos precursores do horror moderno (GREVEN, 2011), o que faz com que ele seja alvo de outros estudos acadêmicos, o que nos auxilia de forma teórica e bibliográfica.

Ademais, a escolha em trabalhar com as relações de gênero como problema social se desenrola a partir da presença das relações hierárquicas que ainda se encontram presentes atualmente, seja por meio das relações simbólicas entre a divisão do masculino e feminino, da materialização das desigualdades de gênero, principalmente aquelas voltadas à marginalização da mulher, da construção das masculinidades, da potencialidade do cinema, como fonte histórica, em disseminar ou propor reflexões acerca das relações de gêneros, etc.

Partindo da articulação entre o tema central desta pesquisa, representações de gênero, e o *corpus* citado acima, surgem questionamentos: (a) Como são construídas as representações de gênero no filme estadunidense *O bebê de Rosemary* (1968)?; (b) Quais são os mecanismos multimodais utilizados na construção das representações de gênero do filme?; (c) como as ideologias e representações de gênero encontradas no *corpus* refletem a época do filme?; (d) de quais formas as representações de gênero do filme auxiliam na construção das formas de horror do longa?

Espera-se que esta pesquisa possa contribuir no campo dos estudos críticos do discurso por meio da articulação entre discurso e representações de gênero, demonstrando, até mesmo, a potencialidade do cinema na difusão de determinados discursos de gênero e o impacto dessa difusão nas discrepantes relações de poder presentes na sociedade contemporânea.

## **1.2. Objetivos**

O objetivo principal desta pesquisa é analisar o filme estadunidense *O bebê de Rosemary* (1968) sob a perspectiva da gramática sistêmico-funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), análise crítica do discurso (FAIRCLOUGH, 2003; 2016), multimodalidade (KRESS; van LEEUWEN, 2021), relações discursivas fílmicas

(WILDFEUER, 2014) e teorias sociais de gênero (BOURDIEU, 2020), promovendo uma reflexão crítica acerca das relações ideológicas e de poder envolvidas nos discursos e representações de gênero nessa obra cinematográfica.

Dentre os específicos, temos:

1. Analisar linguisticamente o filme, enfatizando os mecanismos linguísticos encontrados nas representações de gênero;
2. Examinar de forma multimodal a obra, ressaltando as representações de gênero ali presentes;
3. Explorar as relações discursivas fílmicas da película, acentuando os possíveis potenciais na construção de significados, especialmente aqueles referentes aos estudos de gênero;
4. Articular as análises linguísticas e multimodais com as teorias sociais de gênero, destacando as relações discursivas, ideológicas e hegemônicas presentes no longa-metragem.

### ***1.3. Organização da dissertação***

Esta dissertação está composta de um capítulo introdutório, no qual foi apresentado de forma geral a proposta de pesquisa, breve contextualização teórica, justificativa e objetivos gerais e específicos do trabalho, seguido de outros quatro capítulos, sendo eles referentes ao referencial teórico, metodologia, análises e considerações finais, respectivamente.

O capítulo 2 encontra-se dividido em cinco diferentes seções que apresentam o aporte teórico desta pesquisa. Na seção 2.1, *A Gramática Sistêmico Funcional*, apresentamos uma visão geral da GSF (HALLIDAY; 1978; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), partindo da dimensão global da língua, por meio da estrutura e do sistema, e finalizando na dimensão local, por intermédio da estratificação, da instanciação e da metafunção. Em seguida, enfatizamos a metafunção ideacional experiencial que será utilizada nas análises linguísticas do *corpus*.

Na seção 2.2, *A Multimodalidade e a Semiótica Social*, discutimos sobre os textos multimodais sob a luz da Semiótica Social (HODGE; KRESS, 1988; van LEEUWEN, 2005). Apresentamos, então, uma visão geral da Gramática do *Design Visual* (KRESS; van LEEUWEN, 2021). Por fim, enfatizamos a (meta)função ideacional que será utilizada nas análises imagéticas.

Na seção 2.3, *Teoria cinematográfica*, voltamos nossa atenção à teoria linguística fílmica de base cognitiva e funcional de Wildfeuer (2014) e Soares (2022) e a teoria cognitiva da narratividade de Bordwell (1985). Passamos, logo após, para as relações discursivas fílmicas (WILDFEUER, 2014; SOARES, 2022) que serão utilizadas nas análises do discurso fílmico das sequências.

Na seção 2.4, *A Análise Crítica do Discurso*, fazemos uma breve caminhada nos principais fundamentos da ACD, dando um destaque especial aos estudos de Fairclough (2003; 2016). Em seguida, enfatizamos os conceitos de hegemonia e ideologia, cruciais neste trabalho. Logo, comentamos sobre o conceito de esquemas mentais (van DIJK, 2020) e os aspectos cognitivos do discurso. Os conceitos de ideologia, hegemonia e esquemas mentais serão utilizados na macro análise.

Na seção 2.5, *Estudos de gênero*, dissertamos sobre o conceito de gênero, percorrendo, em primeiro lugar, sobre as masculinidades. Em segundo lugar, apresentamos um panorama geral dos estudos e correntes feministas. Por fim, voltamos nossa atenção ao conceito de dominação masculina desenvolvido por Bourdieu (2020). Assim como os conceitos debatidos na seção 2.4, a dominação masculina servirá de aporte teórico para a macro-análise do *corpus*.

O capítulo 3, *O corpus e a metodologia*, se volta à apresentação do *corpus* desse trabalho, o filme estadunidense de horror *O bebê de Rosemary* (1968). Posteriormente, apresentamos a metodologia adotada nessa pesquisa, que faz um caminho micro-macro, assim como defendido por Fairclough (2016), começando na análise linguística e terminando na discursiva.

O capítulo 4 apresenta as análises desenvolvidas no decorrer dessa pesquisa, que contam com contextualização e descrição das sequências, seguidos das análises. As análises serão estruturadas por meio do caminho micro-macro, como mencionado, seguindo a ordem análise linguística, análise multimodal, análise discursiva fílmica e macro-análise.

Por fim, exponho as considerações finais da pesquisa. Para isso, um breve retorno às bases teórico-metodológicas será apresentado, acompanhado de uma reflexão crítica que busca responder as indagações de pesquisa apresentadas na introdução.

## 2. REFERENCIAL TEÓRICO

O aporte teórico desta pesquisa se assenta em dois grandes pilares: a Gramática Sistêmico Funcional (HALLIDAY; 1978; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014) e a Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2003; 2016; van DIJK, 2020). Tais pilares se encontram, historicamente, emaranhados. A Análise Crítica do Discurso, por exemplo, tem como uma de suas bases a Linguística Sistêmico-Funcional, na qual se encontra a GSF (WODAK, 2001).

Ademais, as outras bases teóricas dessa pesquisa também possuem como base central a LSF. A Semiótica Social (HODGE; KRESS, 1988; van LEEUWEN, 2005), na qual se situa a Gramática do *Design* Visual (KRESS; van LEEUWEN, 2021), nasce a partir dos estudos de Halliday (1978) e sua visão de lingua(gem). Temos, portanto, uma tentativa de célebres pesquisadores como Gunther Kress, Bob Hodge e Theo van Leeuwen, de proporcionar uma transposição dos estudos linguístico-funcionais para o plano da multimodalidade.

No que se trata dos estudos cinematográficos, Wildfeuer (2014) e Soares (2022), dois dos três principais teóricos de análise discursiva fílmica desta pesquisa, propõem um olhar que articula os estudos semânticos formais e os avanços propostos pela Linguística Sistêmico-Funcional ao campo da análise discursiva fílmica. Wildfeuer (2014) e Soares (2022) também se ancoram em Bordwell (1985), estudioso do cinema que adota uma visão cognitiva acerca da narrativa cinematográfica.

Tal visão cognitiva adotada por Bordwell (1985), que faz uso de conceitos como esquemas mentais, também pode ser percebida nos estudos críticos do discurso de van Dijk (2020), que preconiza uma relação tríade entre discurso, cognição e sociedade. Ademais, notamos uma tendência ao cognitivismo no conceito de dominação simbólica (BOURDIEU, 2020), utilizado, nessa pesquisa, como principal aporte para os estudos de gênero.

Resumidamente, essa pesquisa se encontra situada nos estudos do discurso, mais precisamente na Análise Crítica do Discurso. Além disso, ela reúne diferentes teorias que possuem como ponto de semelhança a Linguística Sistêmico-Funcional ou os estudos cognitivistas. Encontramos, a seguir, as seções teóricas desta pesquisa que se dispõem na ordem em que aparecerão nas análises, isto é, partindo de aspectos micros e caminhando para os macros, conforme recomendando pelo modelo tridimensional de Fairclough (2016).

## ***2.1. A Gramática Sistêmico-Funcional***

Para que possamos entender de forma mais precisa a Gramática Sistêmico-Funcional e, conseqüentemente a Linguística Sistêmico-Funcional, devemos observar, em primeiro lugar, a corrente reconhecida como Funcionalismo linguístico. Embora em seu surgimento o Funcionalismo tenha sido visto como uma variação do Estruturalismo, atualmente é comum encontrar teóricos que proponham um contraste entre as duas perspectivas linguísticas (BAGNO, 2017). O Funcionalismo, portanto, segue como uma abordagem independente cujos adeptos apresentam suas próprias crenças e valores sobre a linguagem.

Os primeiros estudos e análises funcionalistas foram feitos pelos membros da conhecida como Escola de Praga, fundada em 1926, que teve seu impacto inicial nos estudos da fonética e fonologia (CUNHA, 2008). Desde então, o número de linguistas que se encaixam como funcionalistas foi ampliado, assim como a presença de diversas escolas de pensamento funcionalistas. De acordo com Cunha (2008), o Funcionalismo pode ser definido como “corrente linguística que, em oposição ao estruturalismo e ao gerativismo, se preocupa em estudar a relação entre a estrutura gramatical das línguas e os diferentes contextos comunicativos em que elas são usadas” (p. 157).

Dessa maneira, uma grande característica do Funcionalismo é a crença de que a gramática das línguas, assim como seus aspectos semânticos e fonológicos, são determinados pelas funções que exercem nas sociedades em que se encontram (LYONS, 1987). A organização gramatical das línguas não é vista como um sistema fechado e independente, mas sim como um sistema aberto e fluido em fronteiras (BAGNO, 2017). A linguagem apresenta, assim, um caráter multifuncional (LYONS, 1987).

Em uma outra definição de Funcionalismo, Bagno afirma que “uma teoria linguística é dita funcionalista em oposição àquelas que podem ser incluídas no formalismo” (p. 138). Esse antagonismo entre funcionalismo e formalismo pode ser explorado por meio de diferentes tópicos, mas a relação entre o linguístico e um possível extralinguístico é um dos mais relevantes. Se para o funcionalismo a língua desempenha funções exteriores ao sistema linguístico em si (CUNHA, 2008) para o formalismo a língua é autônoma. Dito de outra maneira, um linguista funcionalista acredita que a estrutura linguística se modela de acordo com as necessidades do ambiente em que ela é utilizada, assim como o modelo, enquanto que para um linguista formalista a língua seria vista como objeto independente, sem relação ao meio em que é utilizada.

Enquanto que para o formalismo encontramos a prevalência de apenas uma escola de pensamento, o Gerativismo de Noam Chomsky, para o Funcionalismo há várias correntes diversificadas de pensamento. É dentro da perspectiva funcionalista da linguagem que se encontram os estudos de britânico Michael Halliday, pertencente da escola de Londres, considerado o principal nome da Linguística Sistemico-Funcional (CUNHA; SOUZA, 2011).

Em um primeiro contato com a Linguística Sistemico-Funcional, ou simplesmente LSF, duas perguntas podem surgir: por que sistêmica? Por que funcional? Segundo Fuzer e Cabral (2014) a LSF é

*sistêmica* porque vê a língua como redes de sistemas linguísticos interligados, das quais nos servimos para construir significados, fazer coisas no mundo. Cada sistema é um conjunto de alternativas possíveis que podem ser semânticas, léxico-gramaticais ou fonológicas e grafológicas. É *funcional* porque explica as estruturas gramaticais em relação ao significado, às funções que a linguagem desempenha em texto (p. 19-GRIFOS DO AUTOR).

Desta forma, dependendo do contexto específico de uma dada interação, selecionamos opções lexicogramaticais, disponibilizadas em sistemas, que irão executar funções de acordo com nossas exigências e necessidades do dia a dia. A língua, portanto, é vista pela LSF como uma maneira de agir no mundo.

Halliday e Matthiessen (2014) descrevem a linguagem por meio de duas dimensões locais e três dimensões globais. Enquanto as dimensões globais organizam a linguagem de forma geral, as dimensões locais operam dentro dos subsistemas linguísticos. Uma explicação panorâmica da dimensão local da metafunção pode ser vista abaixo.

### 2.1.1. A Metafunção

Segundo Halliday e Matthiessen (2014), podemos destacar funções da linguagem ao pensarmos na mesma em operação nos seus ambientes social e ecológico, como compreender o ambiente e sustentar relações sociais. Tais funções ainda podem ser vistas por meio de uma terceira, de certo modo facilitadora, que organiza as duas primeiras funções em forma de texto, criando coesão e possibilitando o fluxo discursivo.

Entretanto, as funções descritas acima são intrínsecas à linguagem, onde sua arquitetura é projetada funcionalmente. Devido ao seu aspecto imanente a linguagem, as



funções discutidas ganham o nome de metafunções. Dessa maneira, temos três metafunções distintas: a ideacional, a interpessoal e a textual.

A visão da linguagem em articulação com as metafunções é, portanto, multifuncional (FUZER; CABRAL, 2014). Isto é, é possível analisar todo texto instanciado pelas três metafunções. Ademais, a unidade de análise das metafunções é a oração (CUNHA; SOUZA, 2011). Com isso, a oração pode ser vista como representação (metafunção ideacional), como interação (metafunção interpessoal) e como texto (metafunção textual).

Ao analisar as orações sob as perspectivas das três metafunções, encontramos, para cada uma delas, diferentes sistemas. A metafunção ideacional se divide em experiencial e lógica, na qual temos o sistema de transitividade e taxa e relações lógico-semânticas, respectivamente. A segunda metafunção citada, experiencial, é realizada pelo sistema de modo. Por fim, o sistema que realiza a metafunção textual é o de tema.

Além disso, cada metafunção se relaciona a uma das variáveis do contexto de situação. De forma geral, as metafunções podem ser resumidas da seguinte forma:

**Quadro 1:** metafunções

<b>Metafunção</b>	<b>Oração vista como</b>	<b>Sistema</b>	<b>Relação com as variáveis do contexto de situação</b>
Ideacional	representação	Transitividade (metafunção ideacional experiencial); Taxe e relações lógico-semânticas (metafunção ideacional lógica)	Campo
Interpessoal	interação	Modo ( <i>Mood</i> )	Relações
Textual	mensagem	Tema	Modo

Fonte: feito pelo autor com base em Halliday e Matthiessen (2014)

Uma vez que o objetivo geral deste trabalho é promover uma reflexão crítica acerca das relações ideológicas e de poder envolvidas nos discursos e representações de gênero no filme estadunidense *O bebê de Rosemary* (1968), a metafunção ideacional, pelo sistema de transitividade, será utilizada como aporte teórico e metodológico. Desta forma, segue um detalhamento maior de tal metafunção abaixo.

### 2.1.2. A Metafunção Ideacional Experiencial

Como dito anteriormente, a oração é vista na Metafunção Ideacional como representação, além de ser realizada pelo sistema de transitividade. Entretanto, vale ressaltar que a transitividade é vista na LSF como um sistema de descrição da oração como um todo, enquanto que na perspectiva gramatical normativa ela “refere-se à relação dos verbos com seus complementos” (FUZER, CABRAL, 2014, p. 40).

Na LSF, a transitividade é vista como “a gramática da oração, como uma unidade estrutural que serve para expressar uma gama particular de significados ideacionais ou cognitivos” (CUNHA; SOUZA, 2011, p. 68). Tais significados se configuram na lexicogramática por meio de processos, participantes e circunstâncias (HALLIDAY, 1978). Os processos, formados pelos grupos verbais, indicam o desdobramento de uma ação. Os participantes, formados pelos grupos nominais, são as entidades ou elementos relacionados aos processos, podendo ser conscientes ou não, impactados pelos processos ou não. Por fim, as circunstâncias, formadas pelos grupos adverbiais, se referem às maneiras ou condições pelas quais se desenvolvem os processos.

Halliday e Matthiessen (2014) categorizam os processos em seis diferentes tipos, sendo eles materiais, mentais e relacionais, tidos como principais, e comportamentais, verbais e existenciais, tidos como secundários.

**Figura 1:** processos do sistema de Transitividade



Fonte: Cunha; Souza (2011, p. 70)

Encontramos, na figura 1, a representação dos diferentes tipos de processos que podem se articular ao mundo das relações abstratas, ao mundo físico e ao mundo da consciência. Ademais, os processos se encontram em uma relação contínua, ou seja, suas marcações não são rígidas. Uma analogia com cores pode ser feita, na qual os processos principais seriam as cores primárias vermelho, azul e amarelo, enquanto os processos secundários seriam as cores roxa, verde e laranja (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014).

As circunstâncias, por sua vez, ampliam os significados contextuais nos quais encontramos a realização dos processos. Elas podem se referir à “localização de eventos no tempo (quando?) ou espaço (onde?), modo (como?) ou causa (por quê?)” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 53). Ademais, elas podem ser encontradas em todos os processos descritos, sejam eles principais ou secundários. Segue abaixo um com os tipos de circunstâncias.

**Figura 2:** circunstâncias do sistema de Transitividade

TIPO DE CIRCUNSTÂNCIA	SIGNIFICAÇÃO	EXEMPLOS
DE EXTENSAO Espacial Temporal	Constroem desdobramentos do processo em espaço (a distância no espaço no qual o processo ocorre) e tempo (a duração no tempo durante a realização do processo).	Nadou 4 quilômetros. Caminhou por sete horas.
DE CAUSA	Constrói a razão pela qual o processo se atualiza.	Não fui ao trabalho por causa da chuva.
DE LOCALIZAÇÃO Tempo Lugar	Constroem a localização espacial e temporal na qual o processo se realiza.	Pedro acordou às sete horas. Mauro caminha na praia.
DE ASSUNTO	Relaciona-se aos processos verbais e é um equivalente circunstancial da verbiagem.	Discutiam sobre política.
DE MODO	Constrói a maneira pela qual o processo é atualizado.	Almoçamos tranquilamente.
DE PAPEL	Constrói a significação de ser ou tornar-se circunstancialmente.	Vim aqui como amigo.
DE ACOMPANHAMENTO	É uma forma de juntar participantes do processo e representa os significados de adição, expresso pelas preposições “com” ou “e”, ou de subtração, expresso pela preposição “sem”.	Amélia foi ao cinema com o namorado. João saiu sem o filho.

Fonte: Cunha, Souza (2011, p. 77).

Sendo assim, a presença de participantes, processos e circunstâncias configuram o sistema de transitividade, identificando as ações e as atividades humanas expressas no discurso e a maneira em que elas se desenvolvem (CUNHA; SOUZA, 2011). Encontramos, a seguir, uma explicação dos tipos de processos e seus respectivos participantes.

## I. Processos materiais

De acordo com Martin (*et al.*, 2010), os processos materiais são, geralmente, concretos, podendo ser percebidos como um movimento dentro do espaço ou a mudança de um estado físico. Entretanto, os processos materiais também podem servir na construção de fenômenos abstratos, como no exemplo *Devido à inflação, os preços dos alimentos subiram drasticamente*.

Encontramos nas orações materiais dois participantes prototípicos, ator e meta, e quatro participantes indiretos, escopo, cliente, recipiente e atributo, que são definidos e exemplificados no quadro a seguir.

**Quadro 2:** orações materiais

<b>PARTICIPANTE</b>	<b>DEFINIÇÃO</b>	<b>EXEMPLO</b>
Ator	Aquele que desenvolve a ação.	<u>Joana</u> comeu o bolo inteiro.
Meta	Aquela que sofre o impacto da ação; aquele para qual a ação é direcionada.	Carlos rasgou o <u>papel</u> .
Escopo	Aquele que especifica a ação, mas não sofre um impacto dela.	Maria tocou o <u>violão</u> .
Cliente	Aquele que recebe algum serviço do ator.	A professora desenvolveu atividades para <u>os alunos</u> .
Recebedor	Aquele que recebe algum bem do ator.	Eu comprei um presente <u>para minha mãe</u> .
Atributo	Aquele que atribui alguma característica a algum participante.	Ele fantasiou <u>de vampiro</u> para o <i>Halloween</i> .

Fonte: autor.

Ademais, nem sempre temos o participante ator como sujeito na oração. Tal fato acontece nas orações passivas, onde o participante meta é o primeiro elemento experiencial da oração, como em *O bolo foi comido por ela*. Vale ressaltar, portanto, que não é a posição nas orações que define os tipos de participantes, mas sim o papel semântico que eles realizam.

## II. Processos mentais

Enquanto as orações materiais se preocupam com a nossa experiência do mundo material, as orações mentais representam a experiência do mundo da nossa própria

consciência (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Há, nesse tipo de oração, dois participantes: o Experienciador, ente dotado de consciência que pensa, sente, percebe, etc, e o fenômeno, que diz respeito ao que é pensado, percebido, sentido, etc. Um exemplo pode ser visto na oração abaixo:

**Quadro 3:** orações mentais

Após se mudar,	João	começou a sentir falta	da mãe.
Circunstância	Experienciador	Processo Mental	Fenômeno

Fonte: autor.

As orações mentais também possuem a capacidade de projetar outras orações (MARTIN *et al.*, 2010), como pode ser percebido abaixo:

**Quadro 4:** projeção de orações mentais

Maria	Pensou	que a prova estaria mais difícil.
Experienciador	Processo Mental	Oração projetada.

Fonte: autor

Sendo assim, nem sempre o fruto de nossa consciência encontra-se dentro da oração, ou seja, o participante fenômeno pode se encontrar em uma oração projetada. Ademais, Halliday e Matthiessen (2014) classificam as orações mentais em quatro diferentes tipos.

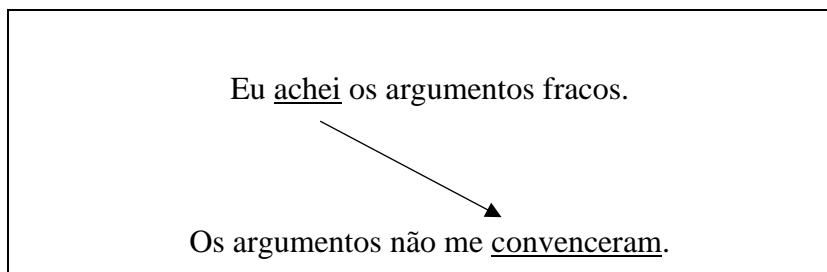
**Quadro 5:** classificação das orações mentais

TIPO DE ORAÇÃO MENTAL	DEFINIÇÃO	EXEMPLO
Perceptiva	Envolve os cinco sentidos na percepção do mundo.	Ao sair de casa, eu <u>percebi</u> que iria chover mais tarde.
Cognitiva	Refere-se a algo que é trazido à consciência do indivíduo.	Após pensar cuidadosamente, o dono da escola <u>decidiu</u> aceitar a proposta.
Afetiva	Diz respeito aos diferentes graus de afeto e emoção.	Eu <u>amei</u> meu presente de aniversário.
Desiderativa	Exprime desejos ou vontades.	Maria <u>almeja</u> ganhar um aumento.

Fonte: feito pelo autor com base em Halliday; Matthiessen (2014).

Por fim, Fuzer e Cabral (2014) ressaltam dois importantes pontos acerca dos processos mentais. O primeiro deles diz respeito à possibilidade de uma gradabilidade desse tipo de processo, principalmente os afetivos, que podem ser colocados em uma espécie de escala. Por exemplo: desgostar – detestar – odiar ou gostar – amar – adorar.

O segundo ponto é a possibilidade de algumas orações mentais expressarem uma bidirecionalidade semântica. Embora processos de diferentes orações não apresentem uma equivalência lexical, haveria uma semântica, como pode ser visto abaixo:



### III. Processos relacionais

As orações relacionais servem para caracterizar e identificar (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Enquanto as orações materiais se voltam às nossas experiências no mundo físico e as orações mentais ao nosso cognitivo, as orações relacionais modelam nossas experiências em relação a “ser” de determinada forma, promovendo relações entre dois participantes.

Fuzer e Cabral (2014) ressaltam que

as orações relacionais são usadas para representar seres no mundo em termos de suas características e identidades. Ajudam na criação e descrição de personagens e cenários em textos narrativos, contribuem na definição de coisas, estruturando conceitos (p. 65).

As orações relacionais podem ser atributivas ou identificativas (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), sendo que as identificativas admitem reversibilidade, por exemplo “O livro é meu” pode ser invertido para “Eu tenho o livro”. Além disso, as orações relacionais atributivas concedem um atributo comum a membros de uma mesma classe (FUZER; CABRAL, 2014). Na oração “Rosemary é uma mãe” pode se dizer que Rosemary faz parte da classe das mães. Já nas orações relacionais identificativas, encontramos a definição ou identificação da identidade de um dos participantes (CUNHA; SOUZA, 2011). Na oração “Rosemary é a mãe do bebê” ser mãe daquele bebê em específico é característica da identidade de Rosemary.

Ademais, as orações relacionais podem ser classificadas em três diferentes tipos. Encontra-se, no quadro 7, os tipos de orações relacionais com exemplos que demarcam os participantes de cada categoria.

**Quadro 6:** tipos de orações relacionais

TIPO DE ORAÇÃO RELACIONAL	DEFINIÇÃO	EXEMPLO
Intensiva	Caracteriza uma identidade.	Ele (Portador) é (Processo Relacional Intensivo) professor (Atributo).
Possessiva	Relaciona entidades por meio da posse.	Eu (Possuidor) tenho (Processo Relacional Possessivo) um carro (Possuído).
Circunstancial	Relaciona entidades por meio de “tempo, lugar, modo, causa, acompanhamento, papel, ângulo, assunto” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 66).	O encontro da escola (Portador) será (Processo Relacional Circunstancial) amanhã (Atributo Circunstancial).

Fonte: feito pelo autor com base em Halliday e Matthiessen (2014).

Vale lembrar que as orações relacionais assim são chamadas justamente pela presença de uma articulação entre dois participantes. Em outras palavras, atribuir uma classe (orações relacionais atributivas) ou identidade (orações relacionais identificativas) acontece pelo elo entre os participantes da oração, isto é, a atribuição de classe ou identidade apenas acontece a um participante devido ao outro. O mesmo pode-se dizer acerca da caracterização de uma identidade (orações relacionais intensivas), da relação de posse (oração relacional possessiva) e da relação por meio de circunstâncias (oração relacional circunstancial).

#### IV. Processos verbais

De acordo com Halliday e Matthiessen (2014), os processos verbais dizem respeito às configurações mentais que são expressas em forma de linguagem. Sendo assim, os processos verbais referem-se ao ato de dizer ou comunicar. Os participantes das orações verbais são Dizente, Verbiagem, Receptor e Alvo.

**Quadro 7:** orações verbais

PARTICIPANTE	DEFINIÇÃO	EXEMPLO
Dizente	Ser que fala.	<u>Luís</u> contou na entrevista os passos que o levaram a passar no concurso.
Verbiagem	O que é dito.	Ela pediu <u>desculpas</u> pelo ocorrido.
Receptor	Para quem é dito.	Eu contei <u>para ele</u> tudo que aconteceu em sua ausência.
Alvo	Quem ou o que é atingido pelo ato de dizer.	O funcionário denunciou <u>seu chefe</u> .

Fonte: feito pelo autor com base em Halliday e Matthiessen (2014)

Assim como as orações mentais, as orações verbais também podem projetar outras orações. Entretanto, enquanto os processos mentais projetam ideias, os verbais projetam falas. Ademais, ao projetar, podemos encontrar um discurso direto ou indireto, como nos exemplos abaixo:

- A. Ela perguntou: (oração verbal) “posso pegar o livro emprestado?” (oração projetada – discurso direto);
- B. Ela perguntou (oração verbal) se podia pegar o livro emprestado (oração projetada – discurso indireto).

## V. Processos comportamentais

Os processos comportamentais são relacionados a comportamentos fisiológicos e psicológicos, como respirar, dormir, sonhar, etc. (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). O participante típico dos processos comportamentais é o Comportante, ser prototipicamente consciente, assim como o Experienciador nas orações mentais. Entretanto, diferentemente do Experienciador, o Comportante realiza processos com características materiais, mentais e verbais além dos comportamentos fisiológicos e psicológicos já descritos (FUZER; CABRAL, 2014).

**Quadro 8:** orações comportamentais

Processos próximos aos Materiais	Cantar, dançar, levantar, sentar.
Processos próximos aos Mentais	Olhar, assistir, fitar, escutar, observar, preocupar-se, sonhar.
Processos próximos aos verbais	Tagarelar, murmurar, rosnar, falar, fofocar, argumentar, discutir.

Fonte: adaptado de Fuzer e Cabral, 2014.



Encontra-se aí uma maior dificuldade na classificação dos processos comportamentais, já que eles não possuem características tão nítidas quanto os outros processos mencionados. Todavia, uma característica que separa os processos comportamentais dos mentais e verbais é a não possibilidade de projeção (FUZER; CABRAL, 2014).

Além disso, além do Participante Comportante, podemos encontrar em algumas orações o Participante Comportamento que se assemelha ao participante Escopo das orações materiais (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), como no exemplo “Juliana (Comportante) dança (Processo Comportamental) Forró (Comportamento) todo sábado (Circunstância)”.

## VI. Processos Existenciais

De acordo com Halliday e Matthiessen (2014), as orações Existenciais apresentam algo que existe ou acontece. Além disso, possuem exclusivamente um único participante denominado Existente que pode ser um ser consciente ou não, assim como uma ação ou evento.

Havia	uma cadeira	ao lado da cama.
Processo Existencial	Existente	Circunstância

As orações existenciais geralmente se realizam pelos verbos “haver” e existir” (CUNHA; SOUZA, 2011). Ademais, assim como no espanhol, as orações Existenciais não possuem um sujeito em Português (FUZER; CABRAL, 2014).

Embora as orações existenciais não sejam muito comuns no discurso, cerca de 3% a 4% na língua inglesa, elas exercem uma importante contribuição em determinados tipos de textos (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Em narrativas, por exemplo, elas geralmente introduzem os participantes principais no começo das histórias em orações como “Havia uma princesa que vivia em um castelo (...)” (FUZER; CABRAL, 2014).

Uma vez descrita a LSF e, mais propriamente, a metafunção Ideacional, encontra-se abaixo o desdobramento dos estudos de Halliday (1978) na Semiótica Social (HODGE; KRESS, 1988; van LEEUWEN, 2004), multimodalidade (KRESS; 2010) e Gramática do Design Visual (KRESS; van LEEUWEN, 2021).

## 2.2. A Multimodalidade e a Semiótica Social

Com a finalidade de sistematizar a maneira que a espécie humana produz significados, Kalantzis (*et al.*, 2020) propõem que a comunicação humana seja dividida em três distintos períodos, denominados de três globalizações. Desde o início da espécie humana, há aproximadamente 100 mil anos atrás, preenchemos todos os *habitats* da terra, sendo, desde então, criaturas globais.

A primeira globalização corresponde aos 95 mil anos iniciais da existência do homem. Encontramos nesse período histórico o surgimento das primeiras línguas, que podem ser entendidas como língua e/ou cultura que, mesmo sem fazer o uso da escrita, representava e comunicava significados. As primeiras línguas eram diferentes entre si, marcando fortemente as identidades dos seus falantes.

Outra característica das primeiras línguas é o caráter multimodal dos significados construídos. Entendemos a multimodalidade como a combinação de diferentes modos semióticos em um dado evento ou artefato comunicativo (van LEEUWEN, 2005). No caso das primeiras línguas, imagem, espacialidade, tato, etc., se articulavam nos atos comunicativos.

Já a segunda globalização é marcada pelo início da escrita. O primeiro registro da escrita é datado há cerca de 5 mil anos atrás, na Mesopotâmia. Durante a segunda globalização, encontramos uma padronização da construção de significados, marcando um caminho oposto ao seguido pelas primeiras línguas.

Com o passar dos anos da segunda globalização, houve o crescimento de um nacionalismo no qual o poder de determinadas áreas geográficas é tomado por governos. Temos uma grande tentativa de fixar palavras em símbolos, fato esse solidificado pelo registro das línguas em dicionários e manuais de gramática.

Finalmente, a terceira globalização, período de transição entre a segunda metade do século XX e os anos iniciais do século XXI, é marcada pelo surgimento das novas tecnologias e da *internet*. Com isso, presenciamos um retorno à multimodalidade muito presente na primeira globalização, haja vista que mais do que nunca a comunicação encontra-se pautada pela junção de diferentes modos semióticos como sons, imagens, gestos, *links*, etc.

Se pensarmos o texto multimodal sob uma perspectiva tradicional da linguística, contudo, encontramos a visão de articulação dupla (SAUSSURRE, 2006). Nesse caso, a

língua seria articulada por um primeiro nível, no qual palavras se articulam com sons, e por um segundo nível, em que mensagens são articuladas com palavras. Entretanto, o texto multimodal pode ser visto sob uma potencialidade de construção de significados em vários níveis (KRESS; van LEEUWEN, 2001).

Dessa forma, o texto modal pode ser visto por meio de quatro domínios que, por meio de uma influência da linguística de Halliday (1978), podem ser chamados de estratos. Tais estratos não se apresentam de forma hierárquica, como se o funcionamento de um fosse subordinado ao outro. Os estratos da comunicação multimodal são: o discurso, o *design*, a produção e a distribuição.

O discurso, em primeiro lugar, pode ser entendido como conhecimentos socialmente construídos de parte da realidade (FAIRCLOUGH, 2003; KRESS; van LEEUWEN, 2001)). Uma vez que eles são relacionados a parte da realidade, entendemos que a produção discursiva se dá sempre em um determinado contexto. Devido às hierarquias solidificadas no social, relações de poder se encontram presentes nos discursos que podem representar indivíduos, eventos e circunstâncias de maneiras que reproduzam estruturas hierárquicas sociais.

O *design*, em segundo lugar, pode ser visto como ponto intermediário entre conteúdo e expressão (KRESS; van LEEUWEN, 2001). Sendo assim, um dado conteúdo é colocado em uma determinada expressão que apresenta uma complexidade que vai além de definições simplórias de comunicação, como visto no binarismo comunicação escrita e comunicação oral. O *design* pode, além disso, encontrar-se pautado em convenções já consolidadas, sendo utilizado e arquitetado por fatores ideológicos.

A produção, em terceiro lugar, pode ser compreendida como a organização da expressão (*ibidem*). Nesse caso, a produção como estrato seria o ponto de articulação entre a produção material do artefato semiótico e o evento semiótico em si. *Design* e produção podem se encontrar em um local de difícil distinção, uma vez que eles podem se desenvolver por meio de uma relação mútua. Contudo, se separados, o *design* pode se tornar uma maneira de controlar as ações dos indivíduos, diminuindo a unidade entre discurso, *design* e produção.

A distribuição, por fim, pode ser percebida como a preservação e emissão dos artefatos semióticos (*ibidem*). Embora a distribuição possa ser vista como uma mera facilitadora das funções envolvidas ao ato de distribuir em si, ainda assim ela é de base semiótica e deve ser pensada nas análises de textos multimodais. A distribuição define, por

exemplo, se determinado artefato será vendido ou de domínio público, se ele se encontrará nas redes e na *internet* de forma geral, como filmes em plataformas de *streaming*, o público alvo e as estratégias para conquistá-lo, no caso de artefatos comerciais, etc.

Como mencionado anteriormente, os estratos da comunicação multimodal não se relacionam por hierarquia. Ademais, pensar nos artefatos semióticos por meio dos estratos nos possibilita refletir sobre relações que não se encontram explícitas. Ao assistir a um filme, por exemplo, os estratos nos permitem ir além a uma mera interpretação dos eventos da história. Perguntas, como as vistas abaixo, podem surgir:

- A. Quais crenças e representações o filme endossa na sua apresentação dos personagens, eventos e circunstâncias do enredo? (estrato do discurso);
- B. De qual maneira as representações dos personagens, eventos e circunstâncias do filme foram construídas e mostradas ao espectador? (estrato do *design*);
- C. Quais foram os fatores do contexto de produção do longa, isto é, de quais formas se deu o desenrolar da escrita do *script*, dos estágios de produção, da montagem, etc.? (estrato da produção);
- D. Qual nicho o filme se encontra? Qual o público alvo que ele é direcionado? Qual a maneira de assisti-lo? (estrato da distribuição).

Dessa forma, pensando na relação entre a produção de significados dentro de contextos específicos, Hodge e Kress (1988) nos apresentam a Semiótica social, proveniente dos estudos linguísticos de Halliday (1978). Após a obra inaugural *Social Semiotics* (HODGE; KRESS, 1988), outros trabalhos de relevância para a área também foram lançados, tais como *Reading images: the grammar of visual design* (KRESS; van LEEUWEN, 2021) e *Introducing Social Semiotics* (van LEEUWEN, 2005).

A teoria da Semiótica social está interessada no significado e suas diferentes formas de construção e apresentação (HODGE; KRESS, 1988). Dessa forma, a Semiótica social foca na construção e utilização dos recursos semióticos que podem ser entendidos como ações ou artefatos que são utilizados na comunicação, podendo ter sido produzidos fisiologicamente ou por meio de tecnologias.

Tradicionalmente, os recursos semióticos foram chamados de signos, nos quais haveria a junção de um significante, uma forma observável como a cor vermelha, por exemplo, e um significado, um possível sentido de perigo, nesse caso. A teoria dos signos foi amplamente

divulgada pela obra de Saussure (2006). Na Semiótica social, entretanto, prefere-se o termo recurso semiótico, já que ele evita a crença que a relação do significante e do significado é dada previamente, não sendo afetada pela utilização do recurso semiótico dentro de um contexto.

Na Semiótica social, os recursos semióticos são ações ou objetos observáveis, significantes na teoria de Saussure (2006), que dentro do domínio comunicacional possuem um potencial semiótico teórico, isso é, um potencial de sentido baseado nos sentidos já construídos do recurso semiótico no passado. Ademais, podemos encontrar um potencial corrente que é formado não somente pelas potencialidades passadas dos recursos semióticos, mas, também, por aquelas conhecidas e de interesse dos usuários.

Dessa forma, após identificarmos um recurso semiótico, é possível pensar no seu potencial semiótico, em outras palavras, o potencial de construção de sentidos desse recurso. van Leeuwen (2005) nos dá como exemplo o ato de andar. Tal ato seria um recurso semiótico e os sentidos gerados por ele o potencial semiótico. Ao levarmos em consideração o ato de andar, podemos observar quem anda, onde anda, em quais circunstâncias anda, para, dessa forma, conseguirmos descrever o potencial semiótico com maior riqueza. Por exemplo, ao pensarmos em uma passarela, o ato de andar gera um potencial semiótico diferente daquele gerado no ato corriqueiro de andar do dia a dia.

Os recursos semióticos, no entanto, devem ser pensados em articulação com o contexto e com outros recursos semióticos (*ibidem*). O mesmo caso pode ser visto na GSF, uma vez que Halliday (1978) aponta que os significantes linguísticos possuem um potencial para significar somente se dentro de um contexto social.

Ademais, as singularidades dos indivíduos não podem ser esquecidas quando se trata da geração de sentidos criados pelos recursos semióticos. Como demonstrado Gray e Bjorklund (2014) e Gazzaniga (*et al.*, 2018), as nossas memórias em conjunto com o armazenamento cognitivo em redes influenciam na construção de significados. Já nossos esquemas mentais (BORDWELL, 1985; van DIJK, 2020) podem nos auxiliar no entendimento de ações e atribuições de valores<sup>1</sup>.

Peguemos, como exemplo, algumas cenas da sequência de abertura de *O bebê de Rosemary* (1968). Imagine que um espectador ligou a televisão e se deparou com os créditos de abertura do filme, nunca o tendo visto. Nessa sequência, temos os créditos iniciais do

---

<sup>1</sup> Para mais informações acerca do papel da memória e dos esquemas mentais na construção discursiva, ver van Dijk (2020).

filme contendo o nome dos atores, do diretor, do autor do livro que originou o filme, etc. Essas informações são dadas em relevo na tela, enquanto no fundo temos um *mise-en-scène*<sup>2</sup> que retrata a cidade de Nova York, incluindo o edifício no qual se passa a maior parte dos eventos do filme.

**Figura 3:** nome do filme *Rosemary's baby* em sua sequência de abertura



Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

A linguagem verbal se encontra na cor rosa, tendo um contraste entre duas distintas fontes, como visto na figura 3. A fonte principal, vista no nome do longa, ocupa maior espaço em tela e se encontra em posição centralizada. A sequência dos créditos iniciais acontece acompanhada com a música principal do filme, um ninar com sons macabros cantado pela atriz Mia Farrow, intérprete de Rosemary no longa.

**Figura 4:** nome da atriz Mia Farrow na sequência de abertura de *O bebê de Rosemary* (1968)



Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

<sup>2</sup> Atualmente, o termo *mise-en-scène* é utilizado para falar de uma técnica de edição fílmica na qual uma ação acontece diante de uma câmera que a filma sem cortes (van SIJLL, 2017).

Como observado na figura 4, as informações dos créditos, como nomes dos atores e demais envolvidos no filme, encontram-se na fonte principal que, ao ser associada à cor rosa e a música de ninar ao fundo, podem criar sentidos de feminilidade, isto é, dentro dos padrões estabelecidos por Bourdieu (2020). Já as imagens de fundo que retratam a cidade de Nova York podem criar hipóteses nos telespectadores, caso eles possuam conhecimento prévio para isso. Em outras palavras, o espectador somente irá criar hipóteses que articulem uma possível história do filme com a cidade de Nova York caso ele tenha esquemas mentais introjetados que reconheçam a cidade.

**Figura 5:** nome do produtor William Castle na sequência de abertura de *O bebê de Rosemary* (1968)



Fonte: *O bebê de Rosemary* (1968)

**Figura 6:** nome do autor Ira Levin na sequência de abertura de *O bebê de Rosemary* (1968)



Fonte: *O bebê de Rosemary* (1968)

Além disso, se o espectador conhecer o responsável pela produção do filme, William Castle, figura 5, ele irá poder inferir o gênero do filme, uma vez que Castle era conhecido na década de 1960 como produtor e diretor de filmes de horror B. O mesmo acontece com

Ira Levin, autor da história original de O bebê de Rosemary, imagem 6, conhecido pelas suas obras de horror e suspense como *The Stepford Wives* (1972) e *The boys from Brazil* (1976).

Em resumo, a cena de abertura de *O bebê de Rosemary* (1968) pode criar sentidos de feminilidade e maternidade devido à fonte utilizada, o canto de ninar, o nome do filme e os significados passados e associados à cor rosa. Entretanto, demais construções de sentidos apenas serão feitas se o espectador tiver esquemas cognitivos mais específicos, sendo assim, tais sentidos são construídos em articulação ao conhecimento de mundo do espectador.

Voltando ao tópico de Semiótica, percebemos que o conceito de regra possui um papel importante em perspectivas mais tradicionais (SAUSSURE, 2006). Nesse caso, as pessoas apenas poderiam se comunicar se elas estivessem familiarizadas com as regras do jogo da linguagem e seus modelos semióticos. As regras poderiam ser caracterizadas como lexicais, voltando-se à junção de significante e significado, e as gramaticais, estipulando como os signos se juntam na produção de mensagens, como visto, por exemplo, na ordenação adjetivo + substantivo na língua inglesa (exemplo: *the red book is mine*).

Saussure (2006) distingue *langue* de *parole*, sendo a primeira relacionada à parte social da linguagem, como se todos os indivíduos que falam a mesma língua compartilhassem de uma espécie de dicionário quase que idêntico. Tal dicionário serviria como um contrato coletivo que não poderia ser modificado caso houvesse o intuito de uma prática comunicativa.

Todavia, van Leeuwen (2005) argumenta que tal visão defende que as regras dominam as pessoas e não as pessoas dominam as regras. Dessa forma, a Semiótica social defende que as pessoas produzem as regras, ou seja, tais regras não seriam estáticas ou naturais. Por outro lado, seria uma falácia acreditar que qualquer pessoa poderia modificar as regras, uma vez que para isso há a necessidade da presença de poder, seja ele institucional, simbólico, particular, etc. Sendo assim, a Semiótica Social não rejeita a existência das regras relacionadas aos recursos semióticos, embora a visão sobre elas seja diferente.

Voltando aos estudos de Saussure (2006), encontramos a defesa de uma possível arbitrariedade do signo. Em outras palavras, a relação entre significante e significado seria dada e não motivada, devendo apenas ser obedecida. Entretanto, para a Semiótica Social, a maior parte dos signos não são arbitrários (HODGE; KRESS, 1988). Os sentidos seriam produzidos em uso (KRESS, 1993), em uma tentativa de alcançar os objetivos pretendidos dos indivíduos de um dado momento.



A partir da não arbitrariedade do signo e da relação entre sistemas semióticos e poder, van Leeuwen (2005) aponta as maneiras com que as regras podem operar na regulação dos recursos semióticos, como visto no quadro 9.

**Quadro 9:** formas de regulação dos recursos semióticos

Autoridade pessoal	Exercitada por pessoas que ocupam posição de poder, que normalmente não justificam, portanto, suas imposições. A ditadura <i>fashion</i> serve como exemplo, uma vez que ela dita o que deve ser vestido e em qual ocasião.
Autoridade impessoal	Observada pela palavra escrita e pela tradição. No primeiro caso, temos a palavra escrita encontrada em legislações, placas de trânsito, contratos trabalhistas, etc., que são legitimados por agentes humanos, como a polícia, o judiciário, a igreja, entre outros. No segundo caso, temos a tradição na qual regras são impostas por todos os membros e não apenas aqueles com determinado acúmulo de poder. Contudo, mesmo que o poder não se encontre demasiadamente concentrado, raramente as regras são questionadas, mostrando uma falta de consciência dos agentes.
Conformidade	Percebida quando um indivíduo executa ações porque ele acredita que todos os outros indivíduos também as executam. O medo de ser diferente inclina os agentes nas suas ações, diminuindo o espaço para a diversidade.
Modelos	Vista pelo controle social exercido por indivíduos que detém status e poder social. Esse tipo de dominação pode ser percebida em uma relação macro, quando o indivíduo que controla exerce seu poder a um grande número de pessoas mesmo não tendo contato direto com elas, como é o caso de artistas. Além disso, é possível encontrar modelos situados em um nível micro, como aqueles provenientes das relações de trabalho.
Autoridade especializada	Imposta por indivíduos que possuem um acúmulo notório de poder de autoridade em uma determinada área. Esse tipo de regulação pode ser vista na relação entre indivíduos que são reconhecidos como especialistas em determinadas áreas e assuntos, demonstrando uma influência na mídia de massa.

Fonte: baseado em van Leeuwen (2005)

Percebemos, portanto, que a relação entre os recursos semióticos e as regras se pauta nas relações de poder e nas hierarquias sociais solidificadas na sociedade. Notamos que as formações sociais da atualidade se amparam na desequilibrada distribuição de poder entre grupos, havendo aqueles que governam e aqueles que são governados. Com a finalidade de manter tais relações estáticas, os dominantes representam o mundo de formas específicas. Entretanto, encontramos nos grupos dominados a possibilidade de resistência apresentada por aqueles indivíduos que percebem o processo de naturalização da dominação.

No embate entre dominantes e dominados, temos os chamados complexos ideológicos (HODGE; KRESS, 1988). Tais complexos podem ser vistos como um conjunto de versões contraditórias do mundo. O interesse divergente entre os grupos, isto é, a

imposição de valores por um lado e a resistência por outro, constrói o embate característico do complexo ideológico.

Os complexos ideológicos, portanto, são construídos para estruturar visões da realidade dos indivíduos, inclinando e controlando ações. Entretanto, uma vez que os complexos ideológicos possuem como característica central a divergência de grupos antagônicos, há a necessidade de mecanismos de controle. Em outras palavras, os complexos ideológicos em si não conseguem promover um controle social, haja vista que eles são pautados no embate de ideias e visões diferentes de mundo.

Hodge e Kress (*ibidem*) apontam, então, um mecanismo de alto controle denominado sistema logonômico. Esse sistema pode ser visto como um conjunto de regras que definem a produção e a recepção de significados. Dessa forma, o sistema logonômico assegura a prevalência dos grupos dominadores, uma vez que ele garante a circulação e projeção de significados e ações que perpetuam as relações de poder e paralisa significados de resistência. As regras logonômicas são policiadas e reguladas por agentes sociais concretos, como já mostrado por van Leeuwen (2005).

Ademais, levando em consideração que a produção de significados acontece por meio de diferentes modos semióticos, van Leeuwen (1999) ressalta a importância do nível auditivo na construção semiótica. De acordo com o linguista, podemos diferenciar três distintos níveis de saliência sonora, classificados como *figure*, *ground* e *field*. A classificação de um som, ressalta van Leeuwen (1999), depende da forma pela qual o ele constrói significados quando relacionado aos demais modos semióticos. A análise da saliência sonora se desenvolve, portanto, sempre em conjunto com os demais elementos semióticos.

Sendo assim, ao assistir a um filme, por exemplo, podemos escutar sons que são cruciais para a produção de significados e entendimento do enredo. Esses sons auxiliam na construção narrativa e, caso não sejam percebidos, podem dificultar a maneira que o espectador constrói sua interpretação. Para esse tipo de som, damos o nome de *figure*. Entretanto, oposto aos sons tidos como *figure*, temos aqueles classificados como *field*, uma vez que esses últimos apenas aumentam o nível de realidade dos sons. Nesse caso, geralmente os sons do tipo *field* são encontrados no mundo físico dos personagens, como barulhos de carro, sirenes, abertura de torneiras, passos, etc. Por fim, os sons do tipo *ground* encontram-se no meio daqueles agrupados como *figure* e *field*, uma vez que eles auxiliam na construção de significados, mas de uma maneira mais sutil. Esse tipo de som encontra-se

presente no mundo social dos personagens, mas não é crucial para o entendimento do enredo, por exemplo.

Uma vez discutido a Semiótica Social, suas bases teóricas e sua utilização na análise de textos multimodais, caminhamos para a apresentação da função representacional da Gramática do *Design Visual* (KRESS; van LEEUWEN, 2021).

### 2.2.1. A Gramática do Design Visual

Da mesma forma que as gramáticas das línguas descrevem como palavras se juntam na formação de orações, sentenças e textos, a gramática visual descreve como elementos, pessoas, locais e coisas se combinam visualmente. Sendo assim, a Gramática do *Design Visual*, ou simplesmente GDV, busca descrever as estruturas composicionais convencionais presentes na história de semiótica visual ocidental, analisando como elas são usadas na produção e interpretação de significados.

O escopo da GDV se baseia na Semiótica Social de Halliday (1978) e linguistas inspirados por ele (HODGE; KRESS, 1985; van LEEUWEN, 2004). A gramática dentro dessa perspectiva não é vista como um conjunto de regras que devem ser obedecidas com a finalidade de se usar uma língua corretamente. A gramática é entendida como um conjunto de formas de representação de padrões da realidade, dando a possibilidade de construirmos uma representação mental dela, assim como entender e interagir com o mundo em nossa volta (HALLIDAY, 1978).

É dentro dessa perspectiva que a GDV se situa, ou seja, uma gramática visual vinculada às interpretações da realidade dos indivíduos, sendo utilizada sempre em meio a um contexto particular, propiciando uma interação social. Dessa forma, a gramática visual descreve os recursos semióticos de um grupo, assim como o conhecimento explícito e implícito que esse grupo possui de seus recursos.

A GDV pode ser entendida como uma gramática geral, uma vez que ela pode ser utilizada na interpretação de pinturas, desenhos, *cartoons*, filmes, etc. Por outro lado, ela não é uma gramática universal, haja vista que o contexto em que ela é utilizada, incluindo as pessoas que produzem e interpretam os recursos semióticos, são levados em consideração.

Uma vez que a GDV possui como base teórica os estudos de Halliday (1978), há dois pontos importantes da teoria funcionalista do linguista britânico que se encontram presentes na GDV. O primeiro deles é a importância do contexto na geração de significados, como já

mencionado brevemente. Assim como visto na linguagem verbal, a produção linguística não verbal e sua interpretação sempre se encontram dentro de um contexto mais imediato, de situação, e de um mais amplo e abstrato, de cultura (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014).

Levar em consideração os efeitos do contexto na produção de significados não verbais nos permite partir do pressuposto da função comunicativa e social do não verbal em nossa sociedade. Isto é, a linguagem, seja ela verbal ou não, se encontra em situações comunicativas que são pautadas pelas configurações do contexto. A partir de determinados contextos, certos padrões podem ser esperados. Sendo assim, a interpretação e construção não-verbal deve ser vista em articulação às configurações do contexto.

Ademais, uma vez que a produção e interpretação visual não podem ser isoladas de fatores contextuais, relações ideológicas podem ser percebidas. Assim como visto na linguagem verbal, tópicos como gênero, classe, raça, orientação sexual, etc., impactam na produção e interpretação dos significados gerados pelo não-verbal. Espera-se, portanto, um ímpeto crítico do analista que articule o material não-verbal analisado e as ideologias que ali podem estar presentes.

O segundo ponto crucial da teoria de Halliday (1978) no entendimento e análises do mundo não verbal pela GDV são as metafunções. De acordo com Halliday (*ibidem*) a língua(gem) possui três funções comunicativas que, de acordo com Kress e van Leeuwen (2021), são vistas em todos modos semióticos. A função ideacional diz respeito às formas de construção do nosso mundo cognitivo e material, assim como as maneiras de representá-lo. A função interpessoal, por sua vez, se encontra em torno das relações sociais, no caso da GDV, do produtor de significados, do intérprete e das pessoas, coisas ou circunstâncias representadas. Por fim, a função textual concentra-se na capacidade de formação textual que a linguagem não verbal, nesse caso, possui.

Uma vez que o objetivo principal dessa pesquisa é analisar representações de gênero do filme de horror *O bebê de Rosemary* (1968), a função utilizada como aporte teórico-metodológico é a ideacional, explicada em mais detalhes abaixo.

### 2.2.2. A (Meta)Função Ideacional

Na dimensão ideacional das análises visuais, encontramos representações do nosso mundo interior, cognitivo, e exterior, material. Nesses tipos de significados, as estruturas são classificadas em narrativas, aquelas que possuem vetores indicando ações, ou conceituais,

aquelas que apresentam uma relação hierárquica entre os participantes. Enquanto as representações narrativas se voltam aos eventos móveis, as representações conceituais podem indicar relações de classe, estrutura e significado por meio de taxonomias (CARMO, 2014).

Se retornarmos à linguagem verbal, perceberemos que os processos são expressos por palavras da categoria de verbos de ação e as localidades por circunstâncias ou frases preposicionais (HALLIDAY, 1978). Entretanto, no plano visual os processos são demonstrados por vetores e as localidades pelo contraste entre o primeiro e o segundo plano.

Já para a distinção dos participantes no plano visual, Kress e van Leeuwen (2021) recorrem à teoria da arte (ARNHEIM, 1974; 1982). Sendo assim, os participantes podem ser percebidos por meio de suas massas e volumes, especialmente em justaposição com o plano de fundo.

Os processos, por sua vez, são indicados por vetores que podem demonstrar ações, reações, pensamentos e falas (CARMO, 2014). Nos processos de ação, o participante ator geralmente ocupa um papel de destaque, seja pelo seu volume, posição, contraste com o plano de fundo, etc. Ademais, é possível termos processos de ação transacionais, quando encontramos um ator emanando um vetor ligado à meta, ou não transacionais, quando temos apenas o ator e seu vetor, contudo, sem a presença da meta. Fazendo uma relação com a linguagem verbal, teríamos, nesse caso, uma oração intransitiva, ou seja, uma oração que tenha verbo, mas sem a presença de objeto. Além disso, podemos ter, em certas imagens, um vetor e uma meta sem a presença de um ator. Damos, para esse caso, o nome de evento.

Em estruturas transacionais é possível termos uma bidirecionalidade. Os participantes desenvolveriam, portanto, a função de ator e meta simultaneamente. Sendo assim, os processos de ação podem ser entendidos, de forma resumida, da seguinte maneira:

**Quadro 10:** processos de ação na função Ideacional da GDV

Ação transacional unidirecional	Dois participantes são conectados por um vetor. O ator emana o vetor enquanto a meta é direcionada pelo vetor.
Ação transacional bidirecional	Dois participantes são conectados por um vetor. Entretanto, os participantes exercem as funções de ator e meta de forma simultânea.
Ação não-transacional	O ator emana um vetor que não é direcionado a uma meta.
Evento	Um vetor é direcionado a uma meta, mas o ator não é representado.

Fonte: feito pelo autor com base em Kress; van Leeuwen (2021)

Os processos reacionais, por sua vez, são vistos por meio de um vetor que emana da direção do olhar de um participante denominado reator. Também podemos classificar os processos reacionais como transacionais, quando um vetor de olhar liga o reator ao fenômeno, ou não transacionais, quando há a presença de um vetor de olhar emanado pelo reator que não se liga ao fenômeno. Além disso, há a possibilidade de bidirecionalidade nos processos reacionais, haja vista que os participantes podem exercer as funções de reator e fenômeno ao mesmo tempo.

Já os processos mentais e verbais são indicados por balões, bastante vistos em histórias em quadrinhos, nos quais encontramos indicativos de fala ou pensamento, respectivamente. No caso dos processos mentais, temos os participantes Experienciador e Fenômeno, enquanto que nos verbais encontramos o dizente e o enunciado.

De forma geral e simplificada, a função ideacional pode ser descrita da seguinte maneira:

**Quadro 11:** função Ideacional da GDV

PROCESSO	CARACTERÍSTICAS	PARTICIPANTES
De Ação	Ocorre quando há a formação de um vetor de ação emanado por um participante.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ator: aquele que emana o vetor de ação;</li> <li>2. Meta: aquele que é direcionado pelo vetor emanado pelo ator.</li> </ol>
Reacional	Ocorre quando há a formação de um vetor por meio da direção de visão de um participante.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Reator: aquele que emana o vetor por meio da direção de seu olhar;</li> <li>2. Fenômeno: aquele que é ligado pelo vetor emanado pelo reator.</li> </ol>
Verbal	Ocorre quando há a formação de um vetor que sinaliza a fala de um participante.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Dizente: aquele que emana o vetor de fala;</li> <li>2. Enunciado: aquele que é ligado pelo vetor emanado pelo dizente; o que está sendo dito.</li> </ol>
Mental	Ocorre quando há a formação de um vetor que indica o pensamento de um participante.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Experienciador: aquele que emana o vetor de pensamento;</li> <li>2. Fenômeno: aquele que é ligado pelo vetor emanado pelo Experienciador; o que está sendo pensado.</li> </ol>

Feito pelo autor com base em Kress e van Leeuwen (2021).

### 2.3. Teoria cinematográfica

Segundo Wildfeuer (2014), o filme pode ser visto como um texto multissemiótico. Sendo assim, tal tipo de texto apresentaria diferentes modalidades como imagens, sons, gestos, músicas, etc., que são colocados juntos por meio de edição fílmica guiando os processos de produção de significados do espectador. Dessa forma, Wildfeuer (*ibidem*) adota uma abordagem linguística para a análise e entendimento do universo do cinema.

Contudo, a visão do filme como texto ou a aplicação de uma visão linguística para a análise e teoria fílmica não são paradigmas novos. Clássicos teóricos do cinema como Pudovkin (1926) e Eisenstein (1949) já tentaram aplicar métodos de base linguística em suas teorias e análises.

Nos anos de 1960, a visão Estruturalista do teórico de cinema Christian Metz (1974) para análises fílmicas ganhou popularidade, principalmente com o desenvolvimento do grande *syntagmatique*, modelo de base linguística que propunha uma análise fílmica baseada em unidades maiores influenciadas pela distinção entre *langue, parole e langage* de Saussure (2006). Entretanto, autores como Bateman (2007) e Bateman e Schmidt (2011) alegam que o modelo de Metz ignora o eixo paradigmático da organização das unidades fílmicas, além de apresentar um grau baixo de aplicação prática.

Por outro lado, mesmo que abordagens linguísticas para a análise fílmica como a de Metz (1974) tenham sofrido bastante críticas ao longo dos anos, Wildfeuer (2014) afirma que avanços feitos em perspectivas formais do discurso, assim como aqueles provenientes da Linguística Sistêmico-Funcional, Semiótica Social e Análise Multimodal do Discurso, apresentam ferramentas úteis de base teórica e prática aos pesquisadores. Seguindo, portanto, por teorias de base linguística Sistêmico-Funcional, temos o conceito de texto não visto mais como um objeto estático que necessita ser decodificado, mas sim como um artefato que impacta e é impactado pelo contexto.

Entretanto, embora os textos sejam dinâmicos, eles são estruturados em uma ordem cronológica. Ademais, eles podem apresentar aspectos intertextuais, além de pertencer a determinados grupos de tipos textuais. Dessa forma, os aspectos de coerência e linearidade são importantes fatores textuais que desempenham funções cruciais na análise fílmica. Mais adiante no texto, ficará claro a importância de uma ordenação cronológica na construção da narratividade fílmica, assim como a coerência que se encontra presente nos atos de criação de hipóteses.

De forma geral, podemos falar que

O significado em filme surge da interação múltipla de várias modalidades, como imagens, sons, músicas, gestos, efeitos de câmera, etc., que são desencadeados pelo processo de edição, que muitas vezes resulta em uma ordem cronológica e linear. A interação das modalidades resulta em um texto narrativo cuja compreensão e interpretação requerem a participação ativa do espectador. Como um discurso que se desdobra dinamicamente, as combinações de recursos mudam no tempo e no espaço e produzem continuamente sequências significativas que devem ser analisadas durante sua progressão (SOARES, 2022, p. 2)

Ao analisar um filme, devemos levar em consideração que é justamente a articulação de diferentes modelos semióticos que produzem significados. Os significados, por sua vez, são sempre dados em um determinado contexto. Assim sendo, a abordagem de Wildfeuer (2014), adotada nessa pesquisa, combina perspectivas formais e funcionais para uma visão da semântica discursiva articuladas à uma visão cognitiva de narrativa fílmica (BORDWELL, 1985). Em outras palavras, encontramos um modelo que promove uma junção de perspectivas linguísticas de base Sistêmico-Funcional com uma abordagem cognitiva de análise da narrativa cinematográfica.

Uma visão cognitivista de interpretação fílmica situa-se diretamente em contraste com posições adotadas pela Psicanálise. Para os psicanalistas, a realidade não é definida pelo horizonte da consciência, mas pelos desejos, mitos e fantasias do inconsciente. Nesse sentido, para os psicanalistas a mente é apenas o ponto superficial de nossa identidade, haja vista que a maior parte dela encontra-se escondida no inconsciente. Todavia, a mesma visão não se aplica aos teóricos cognitivistas que apontam nossa mente como base de nossa identidade (ELSAESSER; BUCKLAND, 2002).

Dentro de uma perspectiva cognitivista, o espectador não é visto, portanto, como um sujeito guiado pelo inconsciente, mas sim como uma entidade ativa. Bordwell (1985) define o espectador não como uma pessoa particular, mas como uma entidade hipotética que executa operações relevantes na construção da representação cinematográfica. Embora o espectador visto por uma base cognitivista não seja guiado pelo inconsciente Freudiano, ainda assim há processos cognitivos que se desenrolam inconscientemente, isto é, de forma automática e não calculada, que são importantes nos processos de construção de significados.

Sendo assim, Bordwell (1985) apresenta uma teoria da narratividade fílmica baseada nas ideias de uma perspectiva cognitivista-constitutivista da atividade psicológica. Um dos



pontos centrais que essa perspectiva defende é que a percepção não é determinada exclusivamente por estímulos sensoriais, mas por julgamentos construídos por inferências inconscientes. As inferências podem ser construídas por processos do tipo *bottom up* ou *top down*. Ambos os tipos de processos são participativos na construção de nossa percepção que é determinada indutivamente por informações previamente armazenadas, como regras e conhecimentos internalizados.

A percepção é vista, dessa forma, como um processo de testagem ativa de hipóteses. O organismo recolhe informações do ambiente constantemente. A percepção, entretanto, acontece de forma antecipatória. O organismo interroga o ambiente no intuito de checar as hipóteses que foram criadas com base nas informações coletadas. As hipóteses podem ser, então, confirmadas, não confirmadas e novas hipóteses podem surgir. Processos do tipo *bottom up* operam de forma rápida e involuntária enquanto aqueles tidos como *top down* podem apontar pressupostos, expectativas e gerar hipóteses. Durante todo esse processo, fatores contextuais e experiências passadas do indivíduo são cruciais.

Dessa forma, o filme é visto sob a lente cognitivista construtivista como um processo psicológico dinâmico, que inclui, principalmente, três fatores distintos. Em primeiro lugar, capacidades perceptuais que envolvem processos fisiológicos e anatômicos, como o ato de ver. Em segundo lugar, conhecimento e experiência prévia do indivíduo, uma vez que os indivíduos são seres individuais que possuem mapas mentais próprios. Em terceiro lugar, a estrutura fílmica em si, haja vista que a narração dos filmes guia o espectador na construção de hipóteses e inferências.

Um dos elementos centrais para o entendimento do processo de criação de hipóteses e narração é a presença de esquemas cognitivos (*schemata*). Tais esquemas podem ser entendidos como conjuntos de conhecimentos que guiam nossa criação de hipóteses (BORDWELL, 1985). Os esquemas que representam objetos, pessoas, locais, circunstâncias, etc., no mundo são conhecidos como protótipos. Aqueles que falam sobre organizações e estruturas são *templates*. Por fim, aqueles que se referem às ações executadas de maneira quase inconsciente são processuais.

Os tipos de esquemas apresentados no parágrafo anterior podem ser vistos durante a atividade de assistir a um filme. Esquemas do tipo protótipo podem ser percebidos no entendimento do espectador de objetos, locais e situações. Em *O bebê de Rosemary* (1968), esquemas do tipo protótipo são utilizados no entendimento de tópicos como gravidez e casamento. Esquemas do tipo *template*, por outro lado, são úteis no entendimento dos

eventos da história, especialmente quando eles são arranjados em um formato tradicional como contextualização – problema – resultado. Finalmente, esquemas processuais funcionam como um conjunto de protocolos que adquirem e organizam informações. Esse tipo de esquema é bastante útil em filmes que não apresentam um arranjo de eventos tradicional. Neste caso, cabe ao espectador ajustar suas expectativas e explicações sobre o enredo do filme.

Ao assistir a um filme, os modelos mentais propostos por van Dijk (2020) também podem ser vistos como importantes fatores interpretativos. O espectador pode construir hipóteses sobre os personagens, locais e situações baseadas nos modelos mentais que eles evocam. Gêneros fílmicos também exercem uma grande influência na criação de hipóteses. Caso o espectador esteja assistindo a um filme de horror e ele esteja familiarizado com o gênero, muito provavelmente determinadas expectativas serão criadas enquanto outras serão vistas como menos prováveis ou até mesmo excluídas.

Se o espectador conhecer os subgêneros cinematográficos, hipóteses de maior probabilidade podem ser criadas uma vez que o espectador apresentará esquemas cognitivos do tipo *template* mais solidificados. Nos filmes do subgênero do horror *slasher*, por exemplo, o enredo geralmente é construído ao redor de um assassino mascarado que persegue e mata adolescentes um a um. Esses adolescentes muito frequentemente apresentam comportamentos que podem ser considerados imorais e não conservadores, como o uso de drogas e a prática de sexo. Contudo, há geralmente um personagem que é uma exceção a esse conjunto de regras, ou seja, que não consome drogas ou possui cenas de sexo no enredo. Esse personagem, geralmente feminino, é conhecido como garota final, no inglês *final girl*, e é o único personagem que sobrevive aos ataques violentos do assassino (CLOVER, 2015).

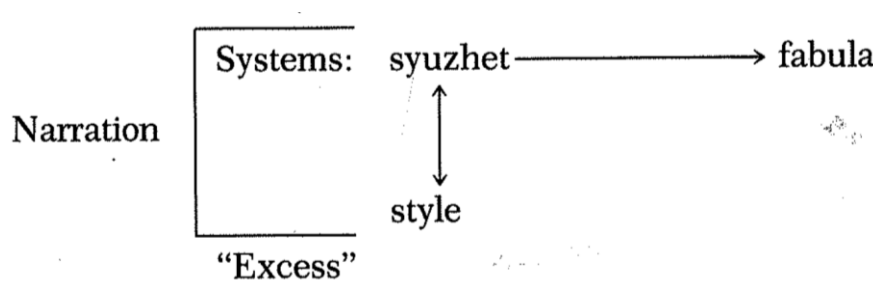
Sendo assim, se o espectador possui uma familiaridade com esse subgênero, ao assistir um *slasher* ele pode não encontrar nenhuma dificuldade em apontar logo no início do filme prováveis ações que serão tomadas pelos personagens, como consumo de drogas e atividades sexuais, assim como não será difícil distinguir os personagens que irão morrer da *final girl*.

Ademais, para Bordwell (1985), existem sistemas formais da narração cinematográfica. O primeiro deles é a fábula, vista como um constructo imaginário criado pelo espectador. A fábula também é conhecida como estória. Além disso, a fábula engloba a cadeia de ações que acontecem em um dado tempo e localização, sendo construída graças aos esquemas cognitivos do tipo *template*.

O segundo elemento é conhecido como *syuzhet*, que diz respeito ao arranjo e apresentação da fábula. O *syuzhet*, também conhecido como enredo (*plot*), funciona como a arquitetura da fábula. O terceiro e último sistema da narrativa cinematográfica é o estilo, isto é, as técnicas cinematográficas de um dado filme. Como exemplos, podemos citar a maneira com que as câmeras se movimentam, a luminosidade, o processo de edição, o uso da trilha sonora, etc.

Por fim, existem materiais de um filme que, apesar de serem percebidos, não fazem parte do processo de construção da narração, não se encaixando como *syuzhet* ou estilo. Para esses materiais, damos o nome de excesso. Um esquema dos elementos da narração cinematográfica pode ser visto abaixo:

**Figura 7:** esquema de elementos da narração cinematográfica



Fonte: Bordwell (1985, p. 50).

Como pode ser percebido da figura 7, o processo de narração possui dois sistemas, sendo eles *syuzhet* e estilo. O excesso, por sua vez, encontra-se fora do sistema. Ademais, percebemos que *syuzhet* e estilo interagem entre si. Os dispositivos cinematográficos, pertencentes ao sistema de estilo, são cruciais na formatação dos eventos de um filme que, por sua vez, são esquematizados no *syuzhet*.

Ademais, *syuzhet* e fabula são relacionados de diversas maneiras. Em primeiro lugar, por uma lógica narrativa. O sistema de *syuzhet* pode fazer com que o espectador construa inferências lineares causais entre os eventos da fábula. Por outro lado, o inverso também pode acontecer, uma vez que o *syuzhet* pode inclinar o espectador na construção de hipóteses e inferências falsas.

Em segundo lugar, por relações de tempo. O *syuzhet* pode guiar o espectador na construção de eventos da fábula dentro de uma determinada sequência que possui aspectos relacionados ao tempo, como duração e frequência de determinadas cenas ou atos. O

fenômeno de retardamento geralmente também ocorre, prendendo a atenção do espectador que espera pistas ou até mesmo o desfecho de determinado problema da fábula.

Finalmente, por relações de espaço. O *syuzhet* ajuda a situar os eventos da fábula em um local de referência que pode ser apresentado de forma específica ou vaga. Em *O bebê de Rosemary* (1968), por exemplo, embora a trama esteja situada de forma mais abrangente em Nova York, o apartamento de Rosemary e Guy e dos vizinhos Roman e Minnie são os espaços principais do desenrolar dos eventos do *syuzhet*.

Dessa forma, entende-se que o processo narrativo guia o espectador por meio da relação entre *syuzhet* e estilo, resultando em fábulas. Neste caso, os significados são formados a partir da criação de hipóteses e inferências construídas cognitivamente pelo espectador por meio de pistas, deixas e restrições dos sistemas narrativos. De forma geral, encontramos no quadro 12 os pontos que podem ser analisados ao explorar a narratividade fílmica.

**Quadro 12:** fatores da narratividade fílmica

Hipóteses	As hipóteses podem ser acerca de eventos passados (hipóteses de curiosidade) ou sobre eventos futuros (hipóteses de suspense). Ademais, elas podem apresentar algum nível de probabilidade. Por fim, elas podem ser sobre um momento específico do <i>syuzhet</i> (nível micro) ou acerca de um evento de maior escala (nível macro).
Lacunas ( <i>gaps</i> )	As lacunas podem ser temporárias, quando resolvidas ao longo ou final de uma trama, ou permanentes, quando não há resolução. Além disso, elas podem ser enfatizadas de uma maneira que o espectador saiba que há pontos que necessitam ser preenchidos na história. As lacunas também podem ser difusas, fazendo com que o espectador crie hipóteses não exclusivas para o <i>syuzhet</i> .
Exposição	A exposição em um filme pode introduzir informações pertinentes de forma concentrada, em apenas algumas cenas, ou de maneira difusa, ao longo do filme.
Conhecimento	O conhecimento dos eventos do <i>syuzhet</i> podem ser limitados a um único personagem, narração restrita, ou pode ultrapassar ao conhecimento de todos os personagens, narração onisciente.
Autoconsciência	O processo narrativo pode mostrar um reconhecimento de que há um público que o acompanha. Tal ocasião pode ser percebida por características do estilo, como uso de ângulos frontais, uso de faixas vocais utilizadas em segundo plano ( <i>voice-over</i> ), etc.
Comunicatividade	A comunicação dos eventos do <i>syuzhet</i> pode ser de alta intensidade, mostrando ao espectador informações importantes, ou de baixa intensidade, escondendo informações importantes da trama.

Fonte: baseado em Bordwell (1985)

Como pode ser percebido no quadro acima, a análise das narrativas cinematográficas é um ato complexo, uma vez que elas apresentam diferentes formas de construção. Para cada filme, diferentes elaborações narrativas são utilizadas e, dependendo da articulação entre

*syuzhet* e estilo, o espectador pode ser levado a construir hipóteses e inferências de maneira X e não Y. Mesmo que fatores cognitivos individuais sejam significativos no entendimento do filme, geralmente é a narração que inclina o espectador na construção de sentidos, isto é, as narrativas são modeladas para direcionar os espectadores, mesmo que o caminho narrativo seja repleto de efeitos de retardamento ou pistas falsas, por exemplo. É nesse sentido que, mesmo que pessoas diferenciadas assistam ao mesmo filme, grande parte dos eventos do *syuzhet* serão descritos e até mesmo entendidos de forma semelhante.

Sendo assim, a compreensão dos sistemas narrativos, assim como os pontos que podem ser explorados no processo de narração, são de suma importância na análise fílmica. Dentro dessa perspectiva, Wildfeuer (2014) nos oferece uma visão do filme como texto multissemiótico que pode ser estudado por meio da Linguística, principalmente por intermédio da Linguística Sistêmico-Funcional e desdobramentos. Entretanto, Wildfeuer (*ibidem*) enfatiza, também, o papel da narração na construção de significados e, para esse segundo ponto, os estudos cognitivos do teórico de cinema Bordwell (1985) se mostram bastante eficazes.

Partindo da perspectiva da combinação entre Linguística e estudos cognitivos para o entendimento da construção da discursividade, textualidade e narratividade cinematográfica, temos abaixo a apresentação das relações discursivas fílmicas, ou simplesmente RDF, que nos possibilitam uma aplicação mais prática nas análises das películas.

### 2.3.1. As relações discursivas fílmicas

Ao fazer a análise de um filme, o pesquisador deve estar focado no exame da combinação de diferentes modelos semióticos, assim como nas inferências que podem ser construídas por eles e suas interdependências. Wildfeuer (2014) apoia-se em Asher e Lascarides (2003) uma vez que eles

Formularam uma lógica de interpretação do discurso que leva em conta os princípios de abdução e raciocínio inferencial, ao mesmo tempo que inclui informações importantes do contexto e do conhecimento de mundo do destinatário, a fim de relacionar as qualidades textuais à atividade interpretativa do destinatário (p. 11).

Desta forma, a partir de uma nova modelação do modelo de Asher e Lascarides (2003), Wildfeuer (2014) desenvolve a Estrutura da Representação Discursiva Segmentada

do Filme, ou simplesmente ERDSF, construída a partir das relações retóricas que podem ser inferidas entre diferentes cenas de um filme.

A ERDSF foca em duas distintas lógicas para a interpretação discursiva de um filme: 1. a lógica do conteúdo informacional que, por meio da semântica da linguagem formal, “descreve como o conteúdo do discurso é transferido para formas lógicas” (SOARES, 2022, p. 12); 2. a lógica da construção desse discurso, que diz respeito ao processo cognitivo de inferência das relações discursivas fílmicas.

Vale ressaltar que a construção discursiva sempre se dá dentro de um contexto. Halliday e Matthiessen (2014) consideram que a produção linguística se desenvolve em um contexto mais amplo, contexto de cultura, e um mais específico, contexto de situação. A relação entre contexto e linguagem é importante, haja vista que as características do contexto aumentam ou diminuem a probabilidade de que determinadas opções sejam escolhidas em detrimento de outras no sistema linguístico.

A relação entre contexto e interpretação contextual também pode ser vista sob a lente do Potencial de Mudança do Contexto, ou simplesmente PCM (ASHER; LASCARIDES, 2003). Sobre o PCM, Soares (2022) ressalta que

O significado sentencial sempre deve ser analisado intersentencialmente, no contexto e em relação às informações adicionadas ao discurso que podem mudar interpretações anteriores. É, portanto, um processo relacional de construção de significado de interpretação que leva em conta a dinamicidade do discurso em desenvolvimento (p. 12).

O PCM nos enfatiza que a construção de significados se dá em bloco, isto é, os segmentos discursivos possuem relações com o que foi dito antes e o que será dito depois. Sendo assim, o desenrolar espacial e temporal desenvolve a potencialidade discursiva, dando ao falante a possibilidade de construção de significados.

Não devemos, no entanto, suprimir a importância de fatores cognitivos na construção discursiva. O conhecimento de mundo e o conhecimento fílmico, como visto na primeira seção desse capítulo, auxiliam o espectador na construção de significados. Se por um lado os esquemas cognitivos do tipo *template* (BORDWELL, 1985) preservam um entendimento entre os eventos do filme, como a sensação de início, meio e fim, os esquemas mentais (van DIJK, 2020) possibilitam o emergir de crenças e representações do espectador relacionados a determinados processos, participantes e circunstâncias.

Sendo assim, Wildfeuer (2014) propõe uma visão de filme como texto multissemiótico no qual o espectador constrói significados a partir de um raciocínio abduativo. Para a análise fílmica, Wildfeuer (*ibidem*) adapta as relações aplicadas ao discurso verbal de Asher e Lascarides (2003), transformando-as em relações discursivas fílmicas. Dessa forma, como relações discursivas fílmicas, temos:

- A. Narração
- B. Elaboração
- C. Explicação
- D. Resultado
- E. Pano de fundo
- F. Paralelo
- G. Contraste

Encontramos, abaixo, uma breve explicação para cada uma das relações. Além disso, as relações estão exemplificadas por meio de imagens que podem ser entendidas por intermédio da seguinte legenda.

**Figura 8:** legenda das relações discursivas fílmicas

C	=	Cena;
→	=	seguida de;
⊃	=	contém;
➡	=	resulta em;
}	=	dá informações sobre;
//	=	é paralelo à;
≠	=	é contrastante à;

Fonte: autor

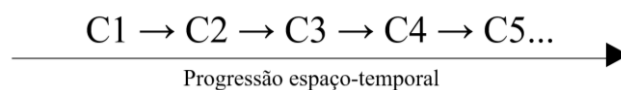
**A. Narração:** ocorre quando os eventos de uma trama se encontram em uma sequência disposta temporal e espacialmente. No discurso verbal, entretanto, a relação espaço-temporal é expressa por meio de advérbios tais como aqui, agora, mais tarde, etc. O mesmo não se aplica na maior parte dos filmes em que o espectador constrói significados de sucessão espaço-temporal por sequências que iniciam em um período do dia e terminam em outro pela presença de objetos, como relógios.

Percebemos que a relação de narração demanda, geralmente, uma maior intensidade de raciocínio abduutivo se comparada a sua presença em textos verbais. Em casos de sequências de *flashback*, é comum encontrarmos pistas que enfatizem ao espectador que os eventos mostrados se dispõem em uma outra linha espaço-temporal. Nesse caso, sons, efeitos visuais e a predominância de cores não tão enfatizadas na linha espaço-temporal principal podem ser utilizados.

Fatores do estilo, como o processo de edição, também podem criar uma relação de narração entre eventos. Em outras palavras, mesmo que não tenhamos um *mise-en-scène*, ou seja, “uma cena em que a ação acontece diante de uma câmera que filma sem parar” (van SIJLL, 2017, p. 80), a forma com que a edição dispõe as cenas, principalmente a sequência em que elas são colocadas, também pode construir efeitos de narração.

De acordo com Bordwell (1985), os eventos do *syuzhet* geralmente são colocados na ordem 1-2-3, tendo uma frequência um-para-um. A relação de narração, portanto, pode ser vista da seguinte forma:

**Figura 9:** relação discursiva fílmica de narração

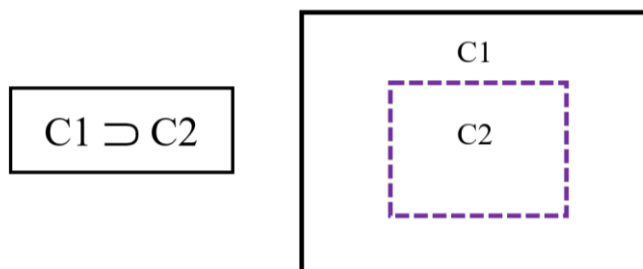


Fonte: autor

**B. Elaboração:** nesse tipo de relação, os eventos tidos em C2 descrevem em mais detalhes os encontrados em C1. Esse efeito pode acontecer devido à aplicação de *zoom*. Nesse caso, o *zoom* enfatiza com maior precisão o que já foi mostrado anteriormente. Encontramos, a partir disso, um efeito *part-of* no qual “o evento descrito pela primeira eventualidade contém o evento da segunda eventualidade” (SOARES, 2022, p.14).

Vale lembrar, entretanto, que o mostrado na C2 não apresenta um processo, participante ou circunstância diferente do encontrado em C1, não havendo, assim, uma mudança de eventos. A relação de elaboração pode ser entendida como:

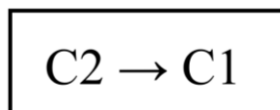


**Figura 10:** relação discursiva fílmica de elaboração

Fonte: autor

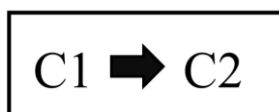
**C. Explicação:** trazendo uma justaposição às relações de narração e elaboração, a explicação apresenta uma “sequência reversa das eventualidades” (SOARES, 2022, p. 14). Sendo assim, não há a inclusão do aspecto de temporalidade na explicação, uma vez que ela quebra o modelo normativo no qual a sequência de cenas se encontra com o desenrolar temporal.

Tal relação demanda uma atenção extra do espectador, uma vez que os esquemas cognitivos do tipo template estão organizados por um princípio narrativo de causa e efeito (BORDWELL, 1985). A explicação, assim sendo, pode ser encontrada quando uma segunda eventualidade causa a primeira, como visto abaixo:

**Figura 11:** relação discursiva fílmica de explicação

Fonte: autor

**D. Resultado:** apresenta uma causa ligada ao seu efeito. Diferentemente da explicação, o resultado segue um parâmetro temporal no qual A resulta em B. Soares (2022) destaca que a relação discursiva fílmica de resultado é bastante observada em filmes que contém cenas de violência. Por exemplo, podemos ter uma cena em que alguém aponta uma arma seguida de uma cena que apresenta alguém morto. Além disso, o resultado é uma alternativa para baixar a classificação indicativa dos filmes.

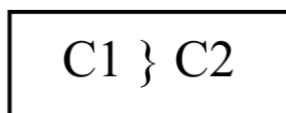
**Figura 12:** relação discursiva fílmica de resultado

Fonte: autor

**E. Pano de fundo:** ocorre se um primeiro segmento discursivo dá informações aos espectadores sobre o ambiente e as circunstâncias que se encontram ao redor da eventualidade do segundo segmento discursivo. Embora a relação de pano de fundo possa apresentar sólido paralelo com a relação de narração, não temos no pano de fundo um caráter necessariamente espacial, embora ele seja sempre temporal.

Ademais, diferentemente da elaboração que dá maior ênfase em uma informação já mostrada previamente, o pano de fundo não fornece informações muito detalhadas, “mas destaca informações menos importantes sobre os arredores” (SOARES, 2022, p. 15), como mostrado abaixo:

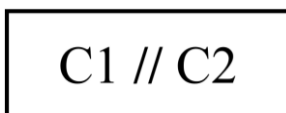
**Figura 13:** relação discursiva fílmica de pano de fundo



Fonte: autor

**F. Paralelo:** ocorre quando estruturas discursivas de diferentes segmentos são similares. Neste caso, as estruturas necessitam ser semanticamente semelhantes, havendo um tema comum entre elas.

**Figura 14:** relação discursiva fílmica de paralelo

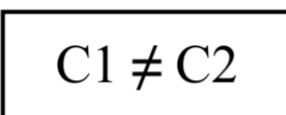


Fonte: autor

**G. Contraste:** Em conjunto com paralelo, a relação de contraste é típica na estruturação de um texto. Em textos verbais, palavras como “mas” e “contudo” apontam uma contraposição de ideias. Nos filmes, entretanto, palavras-chave como as citadas não são, na maior parte das vezes, utilizadas. Sendo assim, o contraste deve ser inferido por meio de ferramentas não verbais.

Sendo assim, temos a relação de contraste encontrada em eventos que apresentam uma similaridade semântica.

**Figura 15:** relação discursiva fílmica de contraste



Fonte: autor

Vale lembrar que as relações discursivas fílmicas acima podem ou não estar presentes nos filmes. Isto é, nem todo filme apresenta todas as relações propostas por Wildfeuer (2014). Fatores como o gênero do filme, as tendências cinematográficas da época do seu lançamento, os eventos do *syuzhet*, o estilo empregado pelo diretor, etc., podem influenciar no emprego ou não de determinadas relações discursivas fílmicas.

#### 2.4. A Análise Crítica do Discurso

Segundo Resende e Ramalho (2019), a Análise Crítica do Discurso, ou simplesmente ACD, é uma abordagem teórico-metodológica para o estudo da linguagem. Nessa abordagem, há uma articulação entre teorias linguísticas e sociais, fortalecendo um caráter multidisciplinar e transdisciplinar.

O termo Análise Crítica do Discurso foi cunhado pela primeira vez em 1985 pelo linguista britânico Norman Fairclough no *Journal of Pragmatics* (BATISTA JÚNIOR *et al.*, 2018). Já no início da década de 1990, a ACD se consolidou como uma rede internacional de estudos por meio de linguistas como Teun van Dijk, Gunther Kress, Ruth Wodak, Theo van Leeuwen, Norman Fairclough, etc. Em 1991, os linguistas se reuniram em Amsterdam no intuito de promover debates sobre as relações linguísticos-discursivas e elementos da vida social (*ibidem*).

Atualmente, a ACD pode ser vista como um termo guarda-chuva que abriga 6 diferentes abordagens teórico-metodológicas resumidas no quadro 13.

**Quadro 13:** diferentes abordagens da Análise Crítica do Discurso

<b>Perspectiva</b>	<b>Principais autores</b>
Histórico-discursiva	Ruth Wodak e Martin Reisigl
Análise de dispositivo	Siegfried Jager e Florentine Maier
Linguística de corpus	Gerlinde Mautner
Representação de atores sociais	Theo van Leeuwen
Sociocognitiva	Teun van Dijk
Dialético-relacional	Norman Fairclough

Fonte: feito pelo autor com base em Pereira (*et al.*, 2020)

Dessa maneira, a ACD oferece uma rica rede de apoio para os estudos linguísticos e sociais, na qual cada uma das abordagens citadas possui características e particularidades próprias. No entanto, há fatores em comum que fazem com que as abordagens mencionadas estejam presentes em um mesmo agrupamento. Wodak (2001), por exemplo, ressalta que a

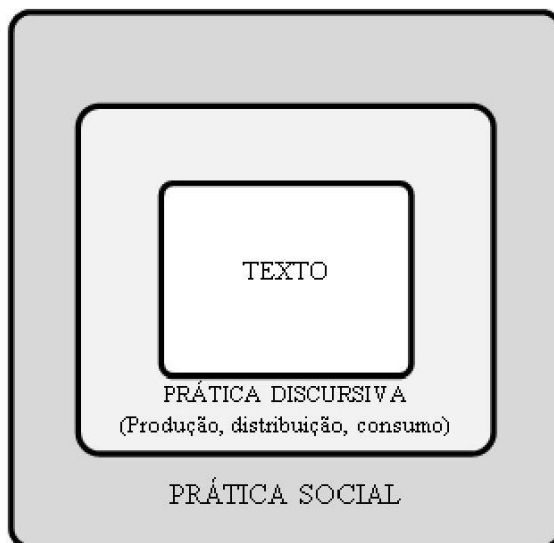
Linguística Sistêmico-Funcional também é uma variante em comum em grande parte das vertentes da ACD.

A Linguística Crítica (FOWLER *et al.*, 1979; KRESS; HODGE, 1979), ou simplesmente LC, desenvolvida na década de 1970 na Universidade de East Anglia, Inglaterra, também é uma das influências da ACD. A LC, inclusive, foi fortemente influenciada pela Linguística Sistêmico-Funcional (BARROS, 2018). Batista Júnior (2018) ressalta que “a preocupação central da LC é a prática da representação pela linguagem, porque tais representações são mediadas e moldadas por valores impregnados na linguagem” (p.55). Dessa maneira, havia uma preocupação na LC de promover uma análise linguística que levasse em consideração fatores ideológicos.

Dentre as vertentes citadas, a de Norman Fairclough é a mais difundida entre os pesquisadores, fazendo do linguista o maior representante da ACD. Resende e Ramalho (2019) ressaltam três fases da produção de Fairclough: a primeira, marcada pelo desenvolvimento do modelo tridimensional nas obras *Language and Power* (1989) e *Discourse and Social Change* (1992); a segunda, com o desenvolvimento de um novo modelo teórico-analítico em parceria com a linguista Chouliaraki vista em *Discourse in late modernity: rethinking critical discourse analysis* (1999); e a terceira, voltada, principalmente, à análises textuais em Ciências Sociais proposta em *Analysing discourse: textual analysis for social research* (2003).

Em um primeiro momento, Fairclough (1992) desenvolve a visão da língua como prática social. Dessa forma, o discurso e as estruturas sociais teriam uma relação dialética, isto é, o discurso influenciaria as estruturas sociais e vice-versa. O discurso seria situado historicamente como forma de prática social e modelo de ação no mundo. Como mencionado, é nessa primeira fase que Fairclough adota como método analítico um modelo tridimensional, como visto na figura 16.

**Figura 16:** modelo tridimensional de Fairclough (1992; 2016)



Fonte: Fairclough (2016, p. 105)

O modelo de Fairclough (2016) é constituído de dimensões micro e macro. Sendo assim, a análise discursiva não focaria em fatores exclusivamente micro, linguísticos, nem exclusivamente macro, sociais. As três dimensões do modelo são explicadas por Resende e Ramalho (2019) da seguinte forma

A prática social é descrita como uma dimensão do evento discursivo, assim como o texto. Essas duas dimensões são mediadas pela prática discursiva, que focaliza os processos sociocognitivos de produção, distribuição e consumo do texto, processos relacionados a ambientes econômicos, políticos e institucionais particulares (p. 28).

Entretanto, com o passar dos anos, Fairclough desenvolveu novas ideias e promoveu modificações nas propostas teóricas e analíticas que estavam presentes em obras como *Discourse and social change* (1992). Em *Discourse in late modernity: rethinking critical discourse analysis*, Chouliaraki e Fairclough (1999) desenvolvem um modelo transformacional de análise. Neste novo modelo, os pesquisadores apontam uma indissociabilidade entre linguagem e sociedade, apresentando o discurso como parte das práticas sociais. De acordo com Bessa e Sato (2018), no modelo transformacional, o analista “(a) identifica um problema social que tenha implicações para a ordem social; (b) busca elementos semióticos para a análise; (c) volta seu olhar para a prática na busca por sua compreensão” (p. 129).

Por fim, chegamos na terceira fase descrita por Resende e Ramalho (2019), na qual há um estreitamento ainda maior com a Linguística Sistêmico-Funcional de (HALLIDAY,

1978; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Fairclough (2003) defende uma relação entre estruturas sociais, práticas sociais e eventos sociais, como colocado na figura 17.

**Figura 17:** relações entre estrutura, prática e evento social na terceira fase de Fairclough



Fonte: feito pelo autor com base em Fairclough (2003)

As práticas sociais podem ser entendidas como formas de controle de possibilidades da estrutura social, o que causa a seleção de algumas possibilidades e exclusão de outras (FAIRCLOUGH, 2003). Ademais, tais seleções podem apresentar uma retenção de tempo vista em áreas da vida social, como encontramos nas práticas sociais de ensino na educação britânica contemporânea (*ibidem*).

Fairclough (*ibidem*) argumenta que as práticas sociais podem ser vistas pela lente das ordens do discurso, que seriam uma rede de prática sociais em seus aspectos linguísticos. Em outras palavras, as ordens do discurso funcionam como uma organização da variação linguística e não linguística, discursiva e não discursiva. Os elementos da ordem do discurso são os gêneros, os discursos e os estilos. As ordens do discurso teriam, dessa forma, uma relação direta com a dimensão dos eventos sociais. Os eventos, por sua vez, podem melhor ser entendidos por meio das funções do texto, visto aqui sob um aspecto multifuncional. Para tanto, Fairclough se baseia na visão sistêmica-funcional de Halliday (1978) e propõe três diferentes tipos de sentido: 1. a representação que corresponde à metafunção ideacional; 2. a ação que corresponde a uma junção da metafunção interpessoal e textual; 3. a identificação que corresponde a metafunção interpessoal.

Sendo assim, há uma relação entre os elementos das ordens do discurso e dos eventos sociais. Tal relação é explorada no quadro abaixo

**Quadro 14:** relações entre as práticas e eventos sociais de Fairclough (2003) e as metafunções de Halliday (1978)

<b>Prática social: ordens do discurso</b>	<b>Eventos sociais: texto</b>	<b>Metafunções de Halliday (1978)</b>
Gênero	Ação	Metafunção Interpessoal e Metafunção Textual
Discurso	Representação	Metafunção Ideacional
Estilo	Identificação	Metafunção Interpessoal

Fonte: autor.

Vale ressaltar que as relações entre elementos das ordens do discurso e do texto são dialéticas. Isto é, o discurso como gênero e como forma de ação é simultâneo e é influenciado/influencia pelo/o discurso como representação, por exemplo. Deste modo, não haveria uma espécie de pureza entre os elementos mencionados no quadro 14, haja vista que todos se encontram articulados.

De forma geral, o discurso seria um componente das práticas sociais e poderia ser visto pelas ordens do discurso, atuando como formas de agir, representar e atuar no mundo. Neste trabalho, cujo foco se encontra nas representações de gênero do longa *O bebê de Rosemary* (1968), o discurso como forma de representação é o elemento de maior importância teórica, embora tal função do discurso não possa ser plenamente dissociável do discurso como gênero e como estilo.

Segue abaixo os conceitos de ideologia e hegemonia, conceitos centrais na ACD e cruciais no desenvolvimento deste trabalho.

#### 2.4.1 Os conceitos de Ideologia e Hegemonia

Certamente, um grande nome quando se trata do conceito de ideologia é Althusser (1992). Fairclough (2016) resalta três pontos acerca da teoria Althusseriana sobre a ideologia: 1. a possibilidade de materialização da ideologia por meio de ações institucionais; 2. a interpelação dos sujeitos pela ideologia; 3. os aparelhos ideológicos do estado, ou AIEs, como locais delimitadores da luta de classes. Fairclough (*ibidem*), entretanto, argumenta que Althusser apresenta uma incoerência ao defender que a ideologia opera como um cimento universal, ressaltando, ao mesmo tempo, os AIEs como espaços de luta de classes. Dessa forma, haveria uma marginalização das lutas de classes e da transformação social.

Sendo assim, baseando-se em Thompson (2002), Fairclough (2016) define ideologias como

significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais), que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, reprodução ou a transformação das relações de dominação (p. 122).

Dessa forma, as ideologias se encontram nas estruturas e nos eventos sociais, havendo uma reprodução e transformação das estruturas condicionadoras. Ademais, as ideologias se tornam extremamente eficazes quando atingem um nível de senso comum, ganhando um *status* de naturais e não naturalizadas. As naturalizações das significações/construções da realidade auxiliam na automatização das práticas e produções discursivas dos agentes, uma vez que normalmente é difícil compreender que discursos e práticas cristalizadas foram construídas por fatores ideológicos.

Em seus estudos sobre a ideologia, Thompson (2002) categoriza as concepções de ideologia ao longo da história em duas categorias, as concepções críticas e as neutras. O primeiro grupo de concepções, visão crítica da ideologia, vê as ideologias como um fenômeno ilusório, enganador, parcial. Já o segundo grupo, visão neutra da ideologia, não promove uma associação entre a ideologia e um caráter ilusório ou enganador ligado com os interesses de determinados grupos.

Partindo de uma visão particular de ideologia, mas ainda assim crítica, Thompson (*ibidem*) vê as ideologias pela lente das formas simbólicas, isto é, grande conjunto de imagens, falas, ações, textos, etc., produzidos pelos sujeitos e utilizados como construtos significativos. Sendo assim, as formas simbólicas mobilizariam os sentidos que, por sua vez, estabeleceriam e sustentariam relações de dominação.

Por meio de uma concepção crítica de ideologia como formas simbólicas que atuam na manutenção de poder, pode-se dizer que nem todo discurso é ideológico, haja vista que alguns deles podem tensionar relações de poder. Discursos que apresentam esse tipo de tensionamento são chamados de contra ideológicos (FAIRCLOUGH, 2016) ou vistos como formas simbólicas contestatórias (THOMPSON, 2002).

Um outro conceito basilar na ACD, visto em articulação com a visão crítica de ideologia, é o de hegemonia. Para Fairclough (2016), hegemonia pode ser entendida como

Liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico de uma sociedade. Hegemonia é o poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais, mas nunca



atingido senão parcial e temporariamente , como um equilíbrio estável. Hegemonia é a construção de alianças e a integração muito mais do que simplesmente a dominação de classes subalternas, mediante concessões ou meios ideológicos para ganhar seu consentimento. Hegemonia é um foco de constante luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação, que assume formas econômicas, políticas e ideológicas (p. 127).

A hegemonia, portanto, não atua como forma de opressão física, isto é, por meio de punições para aqueles que não obedecem determinadas regras, mas através da naturalização de práticas e perspectivas. Em outras palavras, por meio de sua dimensão ideológica, as hegemonias controlam os indivíduos e inclinam suas práticas.

Silva *et al.* (2020) divide as contribuições de Gramsci (1999) em quatro dimensões relacionadas à hegemonia, sendo eles o plano epistemológico, o plano político, o plano discursivo e o plano pedagógico.

**Quadro 15:** dimensões hegemônicas

<b>PLANO</b>	<b>DEFINIÇÃO</b>
Epistemológico	Compreensão da hegemonia como força política própria que inculca nas massas populares. Dessa forma, há uma subordinação de determinadas classes, na qual a hegemonia opera na maneira com que eles pensam, guiando suas ideologias e formas de ver o mundo.
Político	Visão de que a hegemonia atua nos modelos políticos mais democráticos, fazendo com que as massas acreditem que todos fazem parte de um mesmo conjunto que luta contra um inimigo invisível. Diferentemente dos modelos mais autoritários, os modelos políticos mais democráticos hierarquizam interesses e cedem necessidades de menor valor com a finalidade de convencer as massas.
Discursivo	Associação da hegemonia com um automatismo dos indivíduos que é marcado por uma falsa sensação de liberdade. Isso se dá uma vez que no nível coletivo predomina-se vontades singulares de um grande número de indivíduos semelhantes. Tais vontades passam, então, a ser adotadas por outros indivíduos de uma forma aparentemente livre.
Pedagógico	Articulação da hegemonia por meio de indivíduos que assumem posições de intelectuais. Tais indivíduos exercem a função de prepostos dos grupos dominantes, executando determinadas funções.

Fonte: feito pelo autor com base em Silva (*et al.*, 2020)

Sendo assim, ao se basear na visão de hegemonia de Gramsci (1999), Fairclough (2016) propõe a visão de agentes que são “estruturados por diversas ideologias implícitas

em suas práticas” (p. 128), mas que não são sujeitos assujeitados como defendido por Pêcheux (1990). Neste caso, haveria, então, um espaço para a mudança social, já que na visão defendida por Fairclough (2016) os agentes ou sujeitos possuem um potencial mais elevado de consciência crítica.

Uma vez discutido os conceitos de ideologia e hegemonia, é possível passarmos para o nível cognitivo do discurso que será discutido no tópico a seguir.

#### 2.4.2 Os modelos mentais e os aspectos cognitivos do discurso

Para van Dijk (2016), ao pensarmos sobre a relação entre discurso e sociedade, devemos sempre considerar a cognição. A relação entre o discurso e as estruturas sociais não seria, dessa forma, direta, mas mediada pela for fatores cognitivos. Tais fatores seriam colocados nos discursos dos sujeitos, auxiliando na manutenção de poder entre indivíduos, preservando estruturas sociais desiguais.

Se tratando de um nível linguístico mais micro, observamos que a ideia de escolhas de opções dentro de uma rede de sistemas linguísticos ocupa papel central na Linguística Sistemico-Funcional. Ademais, Halliday (1978) afirma que as escolhas feitas no sistema não são conscientes e intencionais. Asp (2013) apresenta quatro motivos para isso:

1. Os falantes não possuem consciência e nem acesso às condições neurofisiológicas que envolvem os processos de escolha;
2. Na maior parte das vezes não há, por parte dos falantes, um entendimento da gramática que eles utilizam;
3. Mesmo que um falante tenha conhecimento da utilização da gramática, ainda assim é raro encontrarmos situações onde tal falante poderia focar nas suas construções gramaticais afim de produzir típicos específicos de estruturas;
4. Há uma demanda pequena de consciência para o que falamos, uma vez que a produção linguística é, em grande parte, automatizada.

Asp (2013) explica que a automatização da produção do fluxo discursivo não é apenas fruto de repetições, mas uma característica necessária para a aprendizagem e funcionamento neuro-cognitivo. Ademais, Asp (*ibidem*) ressalta o importante papel do contexto na escolha das opções presentes nos sistemas. Vale lembrar que Halliday e Matthiessen (2014) descrevem que a produção linguística se dá sempre em um contexto mais abrangente, de

cultura, e mais específico e imediato, de situação. Dessa forma, as características do contexto podem aumentar ou diminuir probabilisticamente a escolhas de certas formas lexicogramaticais.

Como defendido por van Dijk (2016), a produção linguística-discursiva se desenvolve, também, de acordo com fatores cognitivos, como a memória. Podemos conceituar memória como a “capacidade do sistema nervoso de manter e recuperar habilidades e conhecimentos” (GAZZANIGA *et al.*, 2018, p. 266). Existem três diferentes categorias de memória (GRAY; BJORKLUND, 2014), como colocado no quadro 16:

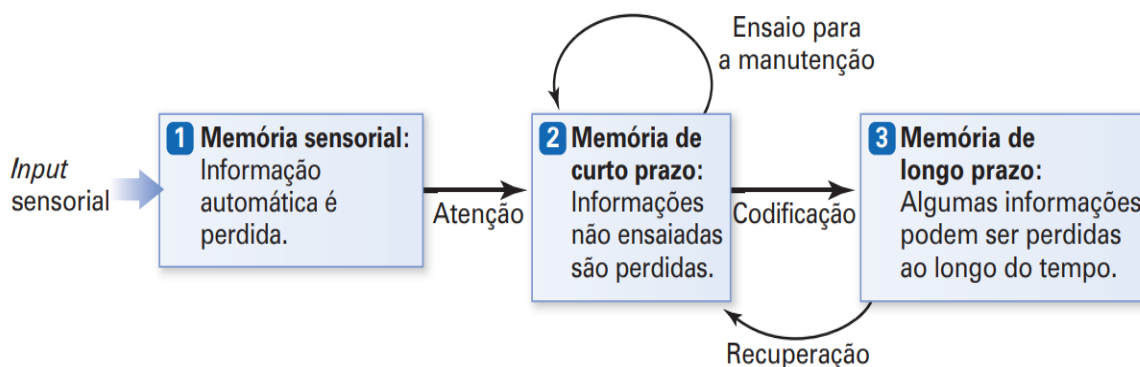
**Quadro 16:** tipos de memória

TIPO DE MEMÓRIA	DESCRIÇÃO
Memória sensorial	Ligada diretamente com os sistemas sensoriais. Não tomamos consciência dessa memória e ela dura apenas frações de segundos.
Memória de curto prazo	Modelo de armazenamento que irá reter apenas uma quantidade limitada de informações na consciência de maneira breve, isto é, por aproximadamente 20 a 30 segundos.
Memória de longo prazo	Armazenamento relativamente permanente de informações.

Fonte: feito pelo autor com base em Gray e Bjorklund (2014)

O armazenamento da memória ocorre por meio de três processos (GAZZANIGA *et al.*, 2018): em primeiro lugar, temos uma codificação na qual determinada informação é transformada em um código neural. Em segundo lugar, temos a retenção da informação representada por meio do armazenamento. Por fim, podemos procurar nas memórias retidas uma memória previamente codificada e armazenada, havendo, portanto, a chamada recuperação. Os três passos podem ser vistos na figura 18:

**Figura 18:** Esquema de armazenamento de informações e conceitos na memória

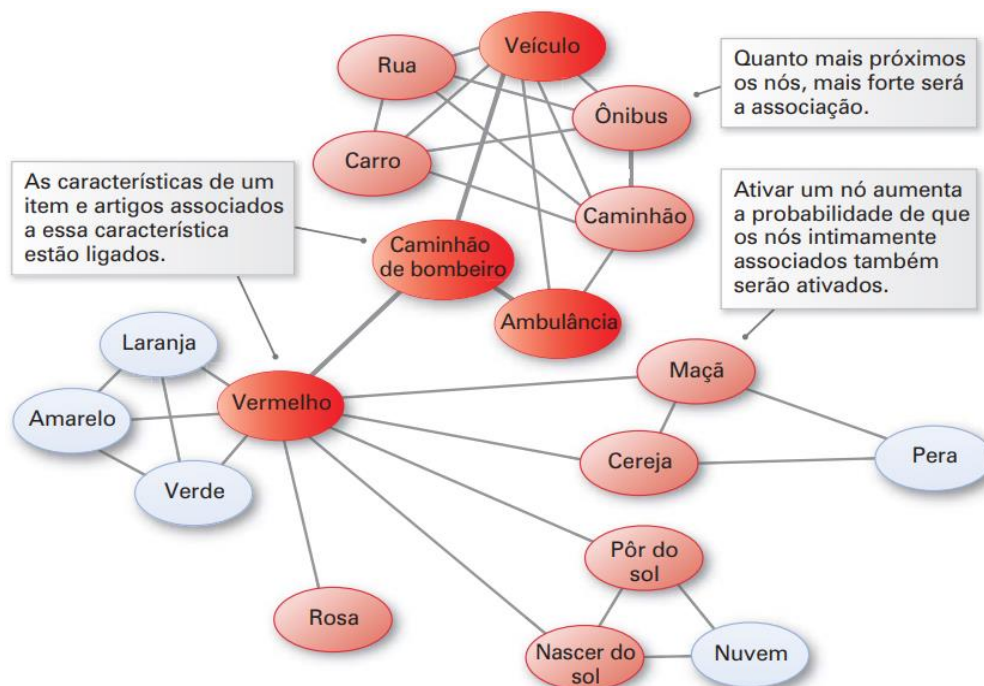


Fonte: Gazzaniga (*et al.*, 2018, p. 272).

Embora as três distintas categorias de memória sejam amplamente utilizadas nos estudos cognitivos, temos outras teorias que discutem a forma na qual o armazenamento das informações acontece. Segundo Nader, Schafe e Ledoux (2000), o armazenamento na memória de longo prazo aconteceria pelo processo denominado de reconsolidação. Nessa teoria, as circunstâncias atuais afetariam memórias recém-consolidadas. Gazzaniga (*et al.*, 2018) explica que “em outras palavras, nossas memórias começam como versões do que experimentamos. Em seguida, elas realmente podem mudar quando as usamos, como quando são alteradas por nossos estados de espírito, conhecimento sobre o mundo ou crenças” (p. 271).

Para conseguirmos entender melhor o processo de reconsolidação, podemos pensar em um exemplo. Imagine que um funcionário de uma empresa descobre, após certo tempo, que seu empregador possui uma visão política antagônica a sua. Tal descoberta pode alterar a percepção das memórias que o funcionário possui acerca de seu empregador, distorcendo ou ampliando informações e conceitos armazenados sobre acontecimentos acerca da empresa, das relações de trabalho, etc. Dessa forma, a teoria da reconsolidação mostra não apenas que nossas memórias são, geralmente, deturpadas, mas que nossas emoções e crenças provocam tais modificações.

Outra teoria importante na articulação entre os estudos discursivos e cognitivos é aquela desenvolvida por Collins e Loftus (1975), que explica que a organização da memória, assim como o armazenamento das informações, se dá por meio de uma rede de associações. Nessa rede, encontramos conceitos que são interligados mentalmente devido às associações mentais dos indivíduos (GRAY; BJORKLUND, 2014).

**Figura 19:** esquema de redes de associação

Fonte: Gazzaniga (*et al.*, 2018, p. 281).

Como mostrado na figura 19, um ponto interessante sobre a teoria das redes de associação é que quanto mais próximo um item estiver do outro mais fortemente relacionados eles estão. Ademais, ativar um item aumenta a probabilidade de que os outros itens próximos também sejam ativados. Em outras palavras, associamos informações e conceitos cognitivamente e este processo auxilia no armazenamento. Além disso, se tivermos uma associação forte entre itens, ao ativar um muito provavelmente os itens ao seu redor também serão ativados. Ao lembrar-se de um carro, por exemplo, há uma grande probabilidade que os indivíduos se lembrem de conceitos como rua, direção, acidentes, partes do carro, etc.

Por meio das redes de associações, encontramos uma explicação acerca das representações positivas e negativas que podem estar associadas a determinados grupos sociais, locais ou situações. Por exemplo, o conceito de homem pode estar ligado às ideias de dominação, agressividade, liderança, violência, etc., o que será mais profundamente discutido na seção sobre os estudos de gênero e a violência simbólica dessa dissertação.

Dessa maneira, haveria uma ligação entre a produção linguístico-discursiva e a cognição. O impacto cognitivo na produção discursiva aconteceria desde aspectos micro,

haja vista que o hemisfério esquerdo do cérebro é sensível à fatores colocacionais de probabilidade, o que interfere nas escolhas lexicogramaticais dos sistemas descritos pela Linguística Sistêmico-Funcional (ASP, 2013). Já o polo lateral anterior integra a memória episódica<sup>3</sup> com informação linguística, tendo estudos neuro-cognitivos mostrado que o processamento discursivo articula redes de linguagem, memória, afeto e cognição (*ibidem*).

Van Dijk (2016) explica que há na memória de curto prazo a compreensão de palavras, orações, sentenças, enunciados, etc., como significados ou ações proposicionais. A memória de curto prazo funciona, desse modo, como uma estratégia parcialmente automatizada da compreensão do discurso. Se tratando de um filme, por exemplo, algumas informações podem ser potencializadas de acordo com o movimento de câmera, enquadramento, iluminação, uso do jogo de cores, trilha sonora, etc., atraindo uma maior atenção e demandando um recurso extra de tempo ou memória do espectador.

Entretanto, é na memória de longo prazo que encontraríamos o armazenamento das ideologias (van DIJK, 2016). Parte disso pode ser explicado por meio do conceito de modelos mentais (van DIJK, 2020). Os modelos mentais ficam situados na memória episódica e são formados pelas nossas opiniões pessoais e emoções em associação à eventos que já tivemos contato. Embora os modelos mentais sejam únicos e individuais, eles também envolvem a instanciação de crenças e conhecimentos socialmente compartilhados. Sendo assim, os modelos mentais possuem um aspecto individual e coletivo. Ademais, os modelos mentais são nossas bases para memórias futuras, assim como para conhecimentos adicionais, envolvendo atitudes e ideologias.

Dessa forma, controlar as mentes dos indivíduos significa controlar suas ações (van DIJK, 2020).

Dado o papel fundamental dos modelos mentais para a fala e para a compreensão, pode-se esperar que a manipulação vise especialmente a formação, a ativação e os usos de modelos mentais na memória episódica. Se os manipuladores estão pretendendo que o receptor compreenda um discurso como *eles* o veem, é crucial que o receptor forme os modelos mentais que os manipuladores desejam, restringindo assim a liberdade de interpretação desse receptor ou, ao menos, reduzindo a probabilidade de que entenda o discurso contra os interesses dos manipuladores (*ibidem*, GRIFOS DO AUTOR, p. 244).

---

<sup>3</sup> A memória episódica é vista como um subtipo de memória de longo prazo, sendo formada pelos eventos pessoais dos indivíduos e considerada explícita, uma vez que ela requer um esforço consciente do indivíduo e pode ser descrita verbalmente (GRAY; BJORKLUND, 2014).

A tentativa de controle do que é introjetado via modelos mentais e do que não é funciona, dessa forma, como uma poderosa arma de manipulação, haja vista que ela acontece de forma aparentemente livre. Isto é, os grupos dominadores manipulariam os grupos manipulados, inclinando suas ações por meio do discurso e da cognição sem a utilização de força física.

Ao introjetar os modelos mentais, associações são feitas em redes ligando conceitos e representações a determinados grupos, locais, situações, etc. Como discutido anteriormente, ao ativar determinadas informações, conceitos cujas ligações se encontrem mais fortalecidas também são ligados, formando junções que são, posteriormente, colocadas novamente nos discursos. Ademais, a introjeção de modelos mentais pode afetar nossas memórias passadas, como visto no processo de reconsolidação (NADER; SCHAFE; LEDOUX, 2000), e também as futuras, haja vista que elas serão construídas de acordo com o mapa cognitivo do indivíduo.

Dessa forma, é crucial que os estudos discursivos críticos levem em consideração os aspectos cognitivos dos indivíduos, uma vez que eles estão presentes na produção e recepção discursiva, funcionando como um ponto mediador entre o discurso e as estruturas sociais.

### ***2.5. Os estudos de gênero***

A maior parte das discussões que envolvem o conceito de gênero na sociedade enfatiza uma dicotomia entre o homem e a mulher. De forma mais comum, o gênero é entendido pelas massas como uma diferença cultural entre o masculino e o feminino (CONNELL; PEARSE, 2015). Sendo assim, atualmente encontramos uma divisão entre gêneros que é estruturada através de um binarismo, separando, em oposição, pessoas e práticas (BEASLEY, 2005). Tal distinção é, na maior parte das vezes, pautada por fatores biológicos e anatômicos (BOURDIEU, 2020). Os estudos atuais sobre gênero causam um tensionamento nesse determinismo biológico, vendo a questão do gênero como um constructo social.

O gênero pode ser entendido, então, como uma rede de estruturas sociais que se formam por meio dos corpos, sendo tais estruturas multidimensionais, uma vez que tal conceito diz respeito à identidade, ao poder e a sexualidade de forma simultânea (CONNELL, PEARSE, 2015). Sendo assim, gênero geralmente se refere ao processo de

separação das práticas sociais de acordo com identidades sexuais (BEASLEY, 2005). Geralmente, tal processo envolve a criação de hierarquias entre as divisões. Por mais que o gênero seja visto no senso comum por meio da divisão provocada pela anatomia dos corpos (BOURDIEU, 2020), algumas estruturas sociais podem enfatizar ou minimizar tais diferenças. Por exemplo, na distribuição de tarefas há um exagero entre a separação homem e mulher, mas em práticas empregatícias encontramos discursos que negam diferenças salariais (CONNELL; PEARSE, 2015).

Alguns autores articulam o conceito de gênero com sexualidade. Jackson (1995), por exemplo, aponta que a sexualidade é desenvolvida a partir do gênero. Já Rubin (1984) acredita que sexualidade e gênero são fatores distintos da vida humana, devendo, portanto, ser entendidos e estudados separadamente. Atualmente, encontramos estudiosos que defendem uma identidade de gênero fluida, sendo a sexualidade ligada, também, a essa fluidez (BUTLER, 2011).

De forma geral, Beasley (2005) define os estudos de gênero como um termo guarda-chuva que contém os estudos das masculinidades e os feministas. Com a finalidade de explorar tais estudos, começaremos com as masculinidades. Carrigan (*et al.*, 2004) aponta que os estudos das masculinidades possuem forte articulação com as relações de poder. De forma geral, o modelo capitalista acaba por sustentar uma hierarquia entre gêneros na qual o homem geralmente coloca a mulher em posição de subordinação. Na medida em que as gerações avançam, o próprio modelo capitalista sustenta a estabilidade das classes sociais, fazendo com que haja uma reprodução das relações de poder.

Entretanto, se olharmos os homens e as mulheres de forma unitária, isto é, formando dois grandes polos antagônicos, podemos correr o risco de ter uma falsa padronização de grupo. Encontramos, por exemplo, histórias em que mulheres de alto poder aquisitivo subordinam homens, nesse caso geralmente em relações empregatícias. Tal exemplo não anula a possível subordinação de mulheres de alto poder aquisitivo em outras esferas da vida social.

Sendo assim, as masculinidades possuem um aspecto plural (CARRIGAN *et al.*, 2004). Podemos citar a comunidade *gay* como representante de uma masculinidade subordinada. Seja por meios legais, como já vimos no passado e ainda continuamos a presenciar em alguns países da África, por exemplo, ou pelos simples trejeitos e gostos tidos como afeminados, o homossexual é constantemente visto de forma marginalizada.



Todavia, por mais que possamos apontar uma pluralidade de masculinidades, há certos grupos de homens que possuem capital social e financeiro suficiente para legitimar suas práticas e gostos. Nesse caso, encontramos uma masculinidade hegemônica que impõe, mesmo que por vezes de forma simbólica, padrões e práticas que acabam por ser reproduzidas em ciclos (CARRIGAN *et al.*, 2004; CLATTERBAUGH, 2004).

A característica central da hegemonia masculina é a manutenção do homem em uma posição privilegiada, fazendo com que a mulher seja oprimida. Como já mencionado, a relação homem e mulher não é unidimensional, haja vista que fatores como raça e classe podem interferir nas configurações de poder. Dessa forma, as relações de poder entre os gêneros vão se moldando a depender das características gerais do contexto.

Pegemos, como exemplo, uma família contemporânea de classe média. No decorrer da história, o papel de chefia da família, aquele que comanda e é responsável pelo sustento da casa, fica direcionado ao homem. Mesmo que atualmente as mulheres ocupem o mercado de trabalho de forma mais satisfatória, pesquisas mostram que as mulheres, além de ocupar cargos e funções mal remuneradas, ainda recebem cerca de 18% menos do que a média salarial masculina (CONNELL, PEARSE, 2015).

Levando em consideração que a obtenção de capital econômico é a principal maneira de se evitar subordinações no sistema capitalista, manter as estruturas que fortalecem o papel das mulheres como coadjuvantes no mercado de trabalho apenas fortalece a reprodução das hierarquias de gênero, uma vez que encontramos uma dificuldade ou até mesmo uma impossibilidade de independência financeira por parte das mulheres.

Já se tratando de famílias trabalhadoras, Carrigan (*et al.*, 2004) destaca que a glória masculina não é realizada no trabalho, já que nesse caso não encontramos nenhum tipo de prestígio ou *status*. A liderança familiar masculina deve, portanto, procurar outras formas de sucesso. Uma delas é a agressividade. A liderança masculina é obtida, então, por meio da violência e do medo.

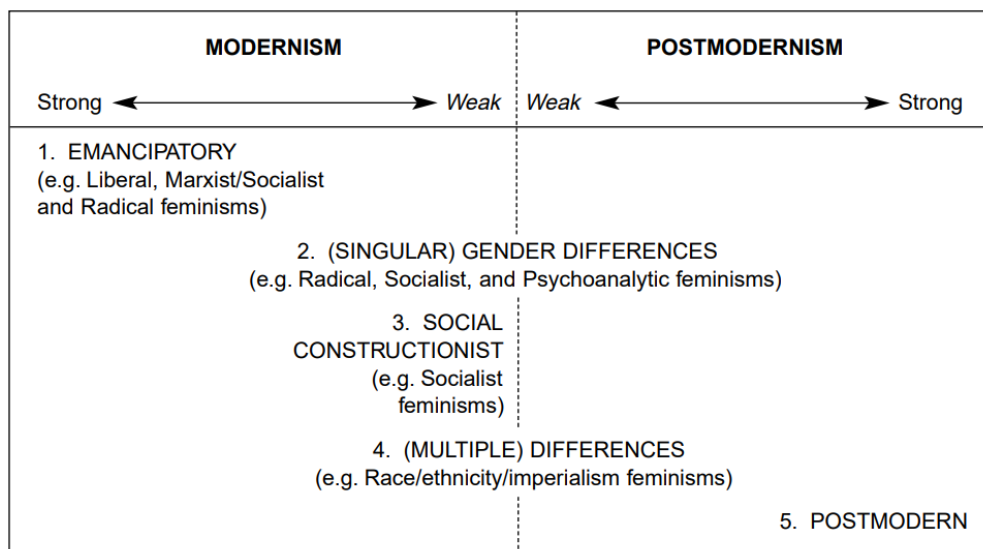
Segundo Connell e Pearse (2015), nos Estados Unidos 95% da população carcerária é composta por homens. Ademais, em situações de confrontos militares, a maior parte dos mortos também são homens, haja vista que os homens são a maioria em tropas de exército de militares. Observamos, então, que os homens geralmente são preparados para a violência. Quando se trata de esportes, por exemplo, os homens são estimulados desde crianças a serem competitivos, havendo uma celebração da dominação física (BOURDIEU, 2020).

Muitos homens que não apresentam um perfil com uma determinada quantidade de traços de competitividade, violência e liderança são chamados de homossexuais, em uma tentativa de diminuição de prestígio social. Percebemos, portanto, que ser masculino é diretamente ligado à agressividade e o homossexual é tido como uma classe rebaixada e marginalizada do homem.

Voltando ao conceito de hegemonia, lembramos que ela é tida como “liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico de uma sociedade” (FAIRCLOUGH, 2016, p. 127). Esse domínio se desenvolve simbolicamente e materialmente, ocupando esferas diversificadas da vida humana de uma forma em que as massas entendam práticas e perspectivas como naturais, promovendo uma automatização nos indivíduos. Em outras palavras, os indivíduos agem e pensam de determinadas maneiras automaticamente, sem ter uma consciência crítica de suas práticas.

Os estereótipos compartilhados pela mídia, por exemplo, que sustentam uma masculinidade específica, solidificam uma hegemonia masculina (CARRIGAN *et al.*, 2004). A divisão do trabalho de acordo com os índices de agressividade, liderança e passividade, também colaboram com esse tipo de dominação. Na classe trabalhadora, enquanto os homens são recrutados para funções que envolvam violência, como a polícia e a segurança privada, as mulheres são chamadas para ocupar profissões de reparo dessa violência, como visto na assistência social, enfermagem e psicologia (CONNELL; PEARSE, 2015).

Tratando-se do segundo termo do guarda-chuva gênero, Beasley (2005) afirma que o movimento feminista foca nas relações de poder que envolvam os gêneros, dando uma ênfase ao que se encontra em posição marginalizada. Há, portanto, uma agenda de reforma social ou de desestabilização social que é ligada ao movimento. Ademais, o autor divide o feminismo em cinco correntes ou abordagens distintas, sendo elas: a modernista, a de diferença de gênero, a das múltiplas diferenças, a do feminismo construcionista social e a do pós-modernismo. As correntes podem ser vistas na figura 20, no qual elas foram disponibilizadas em meio a um contínuo que varia entre o modernismo e o pós-modernismo, em polos fracos e fortes.

**Figura 20:** contínuo entre modernismo e pós-modernismo de correntes feministas

Fonte: Beasley (2005, p. 25).

A corrente modernista é localizada no fim do século XVIII e no século XIX, na qual encontramos a denominada primeira onda feminista, marcada por tecer críticas ao pensamento ocidental da época, em outras palavras, um movimento antiliberalismo (BEASLEY, *ibidem*). O Liberalismo da época adotava como enfoque central o desejo de separação entre indivíduo e estado. Por meio de um discurso que prezava uma possível neutralidade de gênero, através de termos como “indivíduo” e “humanidade”, as mulheres eram colocadas em posição marginalizada, sendo vistas, muitas vezes, como seres de menor racionalidade.

Dessa forma, as mulheres não tinham permissão para votar, possuir suas próprias casas se casadas e tinham pouco controle legal de seus corpos. A maior parte das políticas da primeira onda feminista se concentravam, portanto, no acesso das mulheres a uma cidadania mais igualitária dentro dos padrões capitalistas da época (TAPPER, 1986).

A segunda onda feminista, contudo, que começa nas décadas de 1960 e 1970, traz uma crítica mais exacerbada ao modelo capitalista, o que inclui uma maior menção às ideias marxistas (BEASLEY, 1999). Ainda assim, a segunda onda feminista possuía um caráter emancipatório, uma tentativa de desmarginalizar a mulher, trazendo-a para o cenário social com a finalidade de promover uma transformação na sociedade. A segunda onda feminista, dessa forma, ainda é vista dentro uma abordagem emancipatória ou modernista.

Sendo assim, tanto a primeira onda do movimento feminista quanto a segunda são tidas em relação ao modernismo, uma vez que elas compartilham um caráter emancipatório.

Ademais, ambas as ondas possuem uma visão de poder como fonte de dominação, isto é, um poder que opera de cima para baixo, que vem do homem e oprime a mulher.

A segunda corrente mencionada por Beasley (2005) é a de diferença de gênero ou diferença singular de gênero. Tal corrente se encontra principalmente no final da década de 1970 e na década de 1980 e foca nas diferenças entre os gêneros como ponto inicial de análise. Encontramos nessa corrente uma reavaliação da posição marginalizada da mulher. Outra diferença em relação à corrente modernista é a visão do poder não sendo necessariamente negativo.

Dentro da corrente da diferença de gênero, encontramos grupos de feministas tidas como radicais, socialistas e psicanalíticas. Seguindo suas configurações, pode-se dizer que a corrente de diferença de gênero ocupa um polo fraco do modernismo, podendo, até mesmo, estar situada entre as margens do modernismo e do pós-modernismo.

A terceira corrente citada por Beasley (2005) é a das múltiplas diferenças, que traz uma articulação entre raça, etnia, imperialismo e feminismo. Dentro do contínuo entre modernismo e pós-modernismo (*ibidem*), essa corrente feminista se encontra em posição central. As articulações teóricas dessa corrente adotam uma visão marxista/socialista, o que pode ser visto em partes na corrente modernista.

A ideia central da abordagem das múltiplas diferenças é ressaltar as individualidades trazidas pela raça, etnia e imperialismo os estudos feministas. Com isso, estudiosos que se encontram presentes nessa corrente geralmente defendem a ideia de uma pluralidade das identidades, evitando, assim, propor identidades que representem de forma unitária e padronizada os homens e as mulheres.

A quarta abordagem ressaltada por Beasley (2005) é conhecida como feminismo construcionista social. No contínuo visto na figura 26 (*ibidem*), essa corrente situa-se no campo do pós-modernismo. Pesquisadores e militantes que se encontram nessa abordagem argumentam que as diferenças dos seres não são características intrínsecas, mas sim construções provenientes das relações de poder (JACKSON; SCOTT, 1996).

O poder é visto nessa abordagem por meio de uma lente macro, sendo tido como negativo e altamente associado à dominação. Uma das principais críticas dessa abordagem se comparada à modernista e a da diferença de gênero diz respeito a visão de identidade como elemento fixo. Sendo assim, para o feminismo construcionista social, além de não haver uma essência nas identidades, há, ainda, uma certa fluidez.

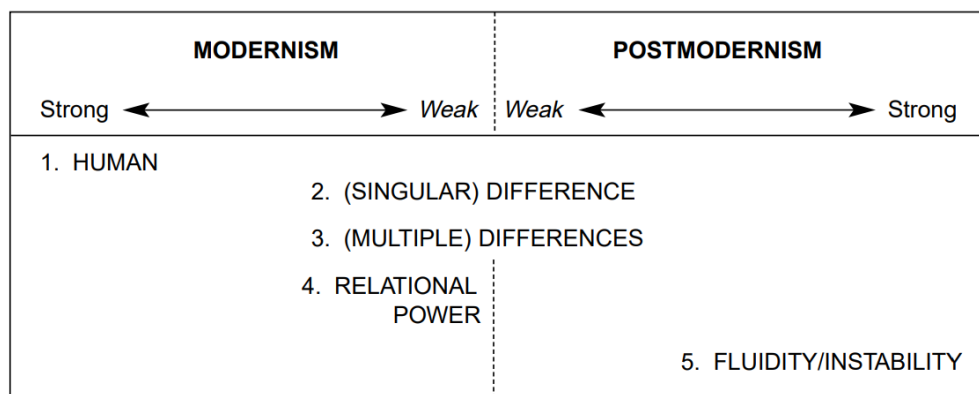
A quinta abordagem é a do feminismo pós-modernista, corrente de maior influência nas décadas de 1990 e 2000 (BEASLEY, 2005). O objetivo das feministas pós-modernistas não é fazer com que as mulheres se encaixem em um mundo feito por/para os homens, nem ressaltar possíveis diferenças de gênero, mas sim desestabilizar o conceito de identidade.

Talvez o nome de maior peso entre os teóricos dessa última abordagem seja a de Judith Butler (2007; 2011). Para Butler (2007), o gênero e a sexualidade não são fatores intrínsecos do ser, mas sim atos de performatividade. Dessa forma, a construção de gênero na sociedade se desenvolve por meio da repetição. Presenciamos práticas e gostos durante toda nossa vida de forma repetida. Por meio desse processo, temos a naturalização da performatividade de gênero. Sendo assim, podemos ter certo espanto ao encontrar práticas que quebrem determinadas performances já consolidadas, o que causa um sentimento de assombro.

Temos, assim, uma identidade que é construída pela performance (*ibidem*). A identidade e o gênero se encontram em constante produção. Butler (2007; 2011) e demais feministas pós-modernistas rejeitam, portanto, a visão da identidade como algo fixo e concreto, indo na contramão do essencialismo, isto é, a ideia de que há nos sujeitos uma essência rígida que acaba por se manifestar nas identidades e, conseqüentemente, nas práticas.

Parker (2014) ressalta que uma das críticas ligadas às ideias de Butler (2007) surge justamente da concepção de performatividade. Segundo alguns críticos, uma vez que a identidade e o gênero são performances, os sujeitos poderiam modificar suas identidades e gêneros por meio de um controle da performance. Todavia, Butler (2007) argumenta que, tendo em vista que não há um núcleo essencial na identidade de gênero, tal ato não poderia acontecer, uma vez que não haveria um eu pré-existente que pudesse controlar e dirigir o que deve ser performado.

O quadro do contínuo entre modernismo e pós-modernismo das correntes feministas pode ser, então, atualizado da seguinte maneira:

**Figura 21:** contínuo atualizado entre modernismo e pós-modernismo das correntes feministas

Fonte: Beasley (2005, p. 18).

Percebemos, pelo contínuo de Beasley (2005), que a primeira corrente feminista se volta ao humano ou indivíduo (*human*), isto é, a busca pelos direitos que eram negados às mulheres no século XVIII e XIX. Com o passar do tempo, temos um foco nas singularidades dos gêneros (*singular differences*), o que acaba por exaltar a mulher, e uma preocupação em trazer uma ideia plural de identidades (*multiple differences*), com fatores como classe, raça, etnia e imperialismo. Contudo, a partir da quarta corrente citada, a do construcionismo social, começamos a caminhar em direção a uma visão mais fluida das identidades (*relational power*), que atinge seu ápice na corrente do feminismo pós-modernista (*fluidity/instability*) que, inclusive, se relaciona aos estudos *Queer* (BUTLER, 2007; 2011)

Assim como defendido por Butler (2007), para Bourdieu (2020), a identidade de gênero também acontece por meio da naturalização de práticas e gostos. Com isso, encontramos uma perpetuação das relações hierárquicas de gênero que são dadas como inerentes ao ser, o que garante uma dominação masculina que se desenvolve tanto na dimensão simbólica quanto na dimensão material. O conceito de dominação masculina pode ser melhor entendido a seguir.

### 2.5.1. A dominação masculina

Para que possamos entender como a dominação masculina descrita por Bourdieu (2020) se desenvolve, é necessário que trabalhemos com outros três conceitos do sociólogo, sendo eles *habitus*, campo e capital.

Ortiz (1983) ressalta que ao recuperar o conceito de *habitus*, Bourdieu (1983) enfatiza a dimensão de um aprendizado passado. Bourdieu (1983) define *habitus* como

sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente (p. 61).

Dessa forma, os atores interiorizam valores, crenças e gostos que já se encontram estruturados no seio da sociedade. Tal interiorização é, então, exteriorizada em forma de práticas. Tais práticas regulamentadas ocorrem, portanto, como uma espécie de ciclo configurado no formato interiorização de estruturas estruturadas e exteriorização de estruturas estruturantes.

Qualquer ação pode ser executada pelos indivíduos. Entretanto, as chances de execução irão depender da maneira em que o *habitus* se encontra configurado. Uma vez que o *habitus* se forma anteriormente à ação, ele inclina os indivíduos em suas crenças e práticas, muitas vezes limitando-os, isto é, fazendo com que eles executem somente as ações que correspondem ao seu *habitus*.

De acordo com Bourdieu (1983), o *habitus* é formado por fatores coletivos e individuais. Uma vez que vivemos em uma sociedade estratificada, é comum que indivíduos pertencentes a grupos semelhantes compartilhem um *habitus* parecido. Dessa forma, a classe social dos indivíduos é um grande fator na configuração do *habitus*, fazendo com que haja uma configuração de classe. Nesse sentido, é comum encontrarmos semelhanças entre indivíduos de uma mesma classe social.

Uma vez que o *habitus* se manifesta em diferentes esferas da vida social, não é difícil encontrarmos associações entre gostos e classes sociais. Tal fato acontece uma vez que o *habitus* de classe inclina o indivíduo a ter determinados gostos, sejam eles relacionados à moda, à culinária, à música, etc. Dessa forma, podemos entender generalizações que associam determinados gostos de cinema e determinadas classes, por exemplo. Em outras palavras, o *habitus* faz com que o indivíduo tenha gostos, crenças e atitudes condizentes com a classe social que ele pertence.

Sendo assim, é possível que tenhamos um certo desconforto em ambientes onde não encontramos indivíduos que compartilham *habitus* semelhantes aos nossos (BOURDIEU, 2011). Se pegarmos um indivíduo considerado de uma classe social baixa e o colocarmos em uma confraternização de ricos, ou vice-versa, é provável que esse indivíduo se sinta

desconfortável, sem saber a forma correta de ação naquele local. Levando em consideração que o indivíduo se encontra em um ambiente onde sua classe não é predominante, determinado incômodo poderá ser notado.

Além de fatores demasiadamente macrossociológicos, como as classes sociais, a família e a escola também são grandes formadoras do *habitus* (BOURDIEU, 1983). Podemos entender por meio delas dois fatores relacionados ao *habitus*, sendo eles a transponibilidade e a mutabilidade. Imagine um indivíduo do sexo feminino pertencente a uma classe social média e conservadora. O *habitus* formado nesse indivíduo por fatores familiares irá refletir em ambientes que vão além do familiar, como o religioso e o profissional.

Assim sendo, a transponibilidade faz com que as configurações do *habitus* formado em uma dimensão da vida social sejam vistas em outros locais e ambientes. Esse efeito pode ser percebido na produção discursiva dos indivíduos que, muitas vezes, se encontram em determinadas posições ideológicas devido à estruturação de seus *habitus*.

A mutabilidade, segundo ponto mencionado, reforça o caráter dinâmico do *habitus* (JOURDAIN; NAULIN, 2011). Isto é, o *habitus* nunca se esgota ou se aposenta, mas encontra-se em constante transformação. Já que o *habitus* dos indivíduos possui uma relação direta com as crenças e as práticas, a mutabilidade do *habitus* nos mostra, também, a possibilidade de mudança social, já que encontramos articulações entre o *habitus*, a produção discursiva e as estruturas sociais.

O aspecto mutável do *habitus* também contradiz as críticas de determinismo recebidas por Bourdieu (JENKINS, 1992). Segundo Andrade (2019)

Apesar da força que o *habitus* possui, ele não determina integralmente a ação dos indivíduos, isto é, ele não é um determinante direto da forma como os indivíduos vão agir, uma vez que é a partir das disposições apresentadas por esses valores interiorizados que os indivíduos irão postar-se no mundo. Em outras palavras os valores próprios ao *habitus* servem como elementos que influenciam as ações dos indivíduos, mas nunca como elementos determinantes das ações, uma vez que esses valores podem ser reformulados ou reestruturados, como também adaptados, dependendo das circunstâncias em que são observados (p. 104).

Dessa forma, o *habitus* inclina os indivíduos, contudo, ele não é um fator determinante, uma vez que devemos levar em consideração que, por mais que o *habitus* possua uma dimensão coletiva, encontramos nele, também, uma individual. A introjeção das



estruturas estruturadas, portanto, se desenrola de maneira única e por mais que os indivíduos possam apresentar disposições de classe, suas subjetividades são construídas particularmente.

O segundo conceito fundamental da teoria de Bourdieu (1983) é o de campo. Bonnewitz (1998) explica que os campos são universos autônomos que possuem regras, condutas e demandas próprias. Os campos podem ser percebidos na sociedade, definida como

Espaço multidimensional, conjunto aberto de campos relativamente autônomos, quer dizer, subordinado quanto ao seu funcionamento e às suas transformações, de modo mais ou menos firme ou mais ou menos direto, ao campo da produção econômica: no interior de cada um dos subespaços, os ocupantes das posições dominantes e os ocupantes das posições dominadas estão ininterruptamente envolvidos em lutas de diferentes formas (sem por isso se constituírem necessariamente em grupos antagonistas) (BOURDIEU, 1989, p. 153).

Os campos podem ser vistos como espaços de constante luta entre os indivíduos. Para se locomover dentro de um determinado campo, um indivíduo necessita possuir um acúmulo de poder suficiente para que seu ato, de fato, seja executado. Como exemplos de campo, podemos citar o literário, o acadêmico, o da alta costura, etc. Ademais, as barreiras entre os campos nem sempre são definidas, permitindo que os indivíduos ocupem diferentes campos simultaneamente (SWARTS, 1997).

A forma com que os indivíduos se locomovem nos campos depende do acúmulo de capitais do mesmo, terceiro conceito de Bourdieu (1983) citado no início dessa seção. A relação entre classe social e poder é tida para Marx a partir do capital econômico gerado pelas forças de produção e acúmulo de propriedade privada (JOURDAIN; NAULIN, 2011). Entretanto, para Bourdieu (1983; 1989) a formação das classes sociais e a relação entre indivíduos e poder vai além de fatores puramente econômicos. Sendo assim, Bourdieu (1983) ressalta quatro distintos tipos de capitais, como visto no quadro 17.

**Quadro 17:** diferentes tipos de capitais

Capital econômico	Quantidade de bens materiais ou quantia salarial relacionados aos indivíduos.
Capital cultural	Obtenção de títulos acadêmicos e posse de capital que condiz com o gosto cultural das classes tidas como eruditas.
Capital social	Presença de uma rede institucional ou não de pessoas que sejam relacionadas ao indivíduo e que possuam um acúmulo de capitais.
Capital simbólico	Articulação com objetos, posições, ritos, etc., que sejam dotados de <i>status</i> e prestígio social.

Fonte: feito pelo autor com base em Bourdieu (1983; 1989; 2011).

Dessa forma, o fator responsável para que o indivíduo consiga se locomover nos campos é o acúmulo de capital tido por eles. Os capitais, vistos como forma de poder e recursos sociais (JOURDAIN; NAULIN, 2011), podem ser mais ou menos importantes dependendo do campo no qual circula o indivíduo. No campo acadêmico, por exemplo, o capital cultural é o recurso de maior aproveitamento, sendo ele o responsável pelo movimento dos indivíduos.

Percebemos, então, que no decorrer da história, a marginalização da mulher acontece em partes por meio da dificuldade ou impedimento de acesso aos capitais. Ora, se a mulher não consegue ter acesso a uma educação formal, temos um baixo nível de capital cultural, o que acaba por impossibilitar a circulação da mulher em determinados campos, como o acadêmico. Se ela não apresenta um acúmulo de capital econômico, a mesma fica impossibilitada de ser independente de uma força masculina que exerce, no decorrer da história, o papel de provedor.

Certamente, a hierarquização que ocorre entre o masculino e o feminino se mostra objetivamente, mas é construída simbolicamente (BOURDIEU, 2020). No campo do simbólico, formações ideológicas que servem de interesse particulares se apresentam como universais (BOURDIEU, 1989). No caso dos estudos de gênero, a hegemonia masculina (CARRIGAN *et al.*, 2004) se apresenta como a ordem natural das coisas, como processos e relações naturais e não naturalizadas.

Bourdieu (2020) defende que, no campo do simbólico, encontramos uma divisão das práticas que se categorizam entre masculinas e femininas

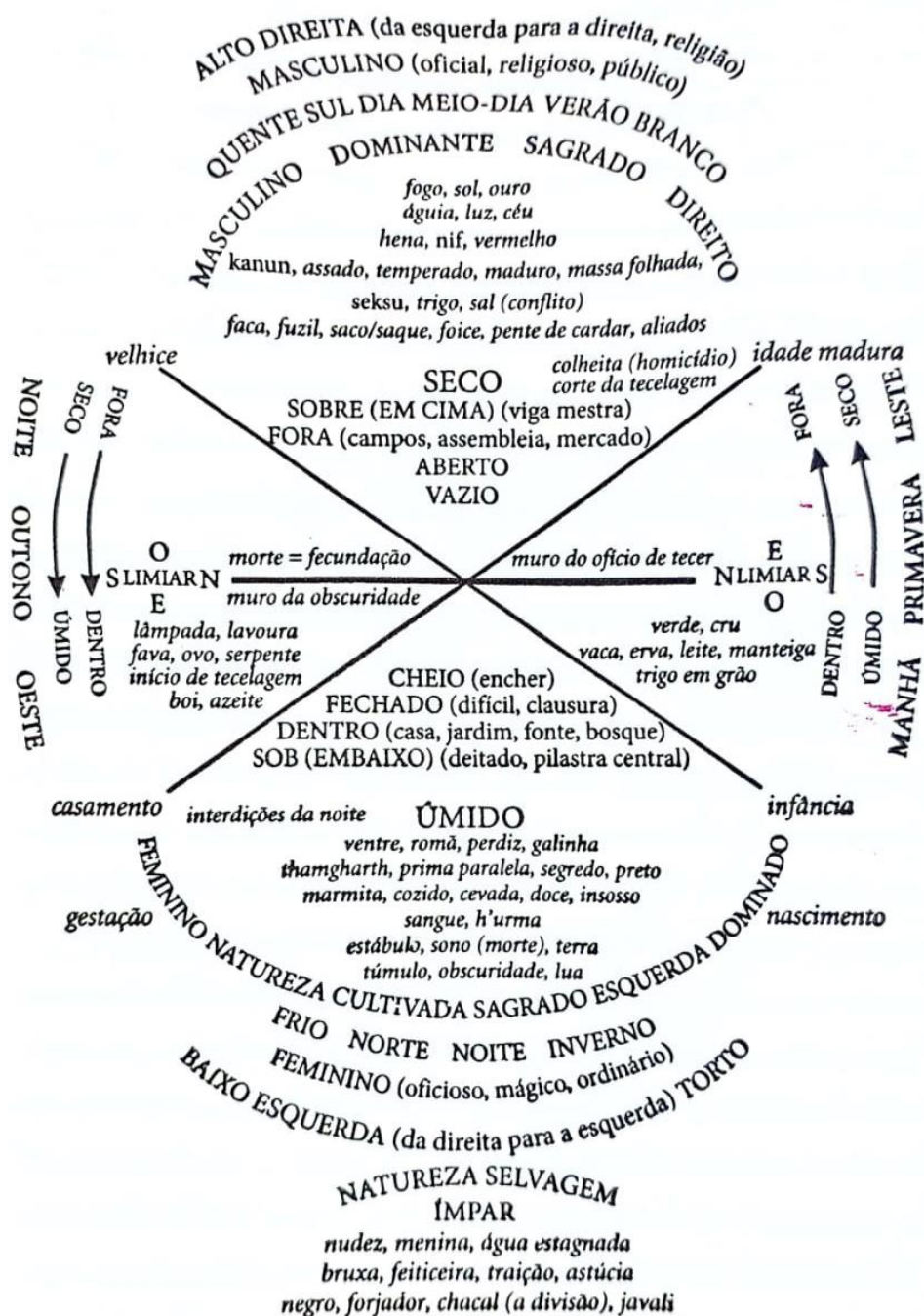
Arbitrária em estado isolado, a divisão das coisas e das atividades (não necessariamente sexuais) segundo a oposição entre o masculino e o feminino recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas, alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo, seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público)/dentro (privado), etc., que, para alguns, correspondem a movimentos do corpo (alto/baixo // subir/descer // fora/dentro // sair/entrar) (p. 21).

Tais separações, recorrentes na sociedade, são tidas como naturais e mandatórias. Por meio do processo de repetição, assim como descrito na teoria da performatividade de Butler (2007), as práticas e crenças associadas aos gêneros são solidificadas de tal forma que a força masculina não precisa de quaisquer tipos de justificativa, se apresentando como a ordem natural das coisas (BOURDIEU, 1989). Em alguns momentos, tais relações podem ser tidas como culturais.

[...] a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (*ibidem*, p. 11).

Como visto acima, a cultura pode trazer uma falsa sensação de união, como se as relações sociais, as crenças e as práticas estivessem em total harmonia. Todavia, a mesma cultura categoriza, no campo do simbólico, os objetos e práticas de tal maneira que encontramos uma separação entre baixa cultura, a feminina, e alta cultura, a masculina. A divisão dos objetos acontece pela força da ordem masculina, que dispensa justificção. No campo das objetividades, tais divisões se manifestam nas profissões, nas vestimentas, nos gostos, nas perspectivas de vida, nos trejeitos, etc. Tais relações podem ser vistas no esquema sinóptico das oposições pertinentes.

Figura 22: esquema sinóptico das oposições pertinentes entre os gêneros



### Esquema sinóptico das oposições pertinentes

Pode-se ler este esquema seguindo as oposições verticais (seco/úmido), alto/baixo, direita/esquerda, masculino/feminino), ou os processos (por exemplo, os do ciclo da vida: casamento, gestação, nascimento etc. ou os do ano agrário) e os movimentos (abrir/fechar, entrar/sair etc.).

Sendo assim, por mais que a divisão dos esquemas se desenrole simbolicamente, ela se manifesta materialmente. Todavia, uma pergunta pode ocorrer nesse momento: como os indivíduos são inculcados por essas divisões? Bourdieu (*ibidem*) explica que os indivíduos introjetam esquemas cognitivos pautados na separação entre masculino e feminino que acabam por ordenar a percepção das coisas no mundo.

Como já discutido em seções anteriores, linguistas como van Dijk (2016; 2020) e estudiosos da cognição como Gray e Bjorklund (2014) e Gazzaniga (*et al.*, 2018) defendem a introjeção de esquemas que acabam por formar nossas perspectivas de mundo, crenças e, conseqüentemente, práticas. Tais esquemas cognitivos auxiliam na formação dos *habitus* dos indivíduos que, em conjunto com os outros fatores já citados, como as classes sociais e a formação familiar, formam as subjetividades dos sujeitos.

Dessa forma, Bourdieu (2020) nos apresenta uma teoria de gênero com base na divisão de esquemas de percepção introjetados cognitivamente. Assim sendo, os esquemas cognitivos (van DIJK, 2016; 2020) do tipo gênero (BOURDIEU, 2020) se incorporam ao nosso *habitus* (BOURDIEU, 1983) inclinando nossas percepções, crenças e práticas. Tais esquemas cognitivos são refletidos discursivamente, mantendo estruturas simbólicas ideológicas (THOMPSON, 2002) por meio da relação dialética entre discurso e sociedade (FAIRCLOUGH, 2016) ou, mais especificamente, discurso, cognição e sociedade (van DIJK, 2016; 2020).

### 3. O CORPUS E A METODOLOGIA

Tido como o décimo filme de terror mais assustador de todos os tempos (NASHAWATY, 2022), *O bebê de Rosemary* (1968) conta a história de Rosemary Woodhouse que, após engravidar, teme que seus novos vizinhos estejam por trás de uma seita que almeja o seu bebê. A ideia do longa surgiu com William Castle, diretor e produtor de cinema, que comprou os direitos da obra literária ainda não lançada do escritor Ira Levin, trazendo a ideia de uma adaptação cinematográfica à *Paramount Pictures*. Entretanto, ciente da qualidade do livro de Levin, Robert Evan, chefe de produção do estúdio, decidiu contratar Roman Polanski como diretor, haja vista que Castle era conhecido por produzir filmes de terror B (CLARK; SENN, 2011).

O filme foi um dos primeiros a focar em uma paranoia urbana, na qual o horror seria proveniente de uma vizinhança envolvida em uma espécie de culto (*ibidem*). Além disso, a película popularizou a figura de Satã como antagonista e representante supremo do mal no horror, o que pode ser notado em grandes filmes do gênero que tiveram seu lançamento na década posterior, como *O exorcista* (1973) e *A profecia* (1976).

Em conjunto com longas como *Psicose* (1960) e *A noite dos mortos vivos* (1968), *O bebê de Rosemary* (1968) é conhecido como um dos precursores do horror moderno (GREVEN, 2011). Em relação à distinção entre horror moderno e clássico, Tudor (1991) faz uma categorização do gênero em dois grandes grupos, o primeiro, período de 1931 até 1960, o segundo, período de 1961 até os dias atuais.

Para Tudor (*ibidem*), o primeiro período do horror foca na relação do homem com a ciência e, principalmente, no surgimento de monstros nas telas como Drácula e Frankenstein. Dessa forma, o horror era construído com base em monstruosidades que, na maior parte das vezes, eram figuras não pertencentes à sociedade. Sendo assim, tais criaturas colocavam a vida dos indivíduos em perigo, funcionando como ameaças externas.

Entretanto, a partir de 1961, temos a predominância de uma nova forma de horror que se concentra no próprio indivíduo. Enquanto o medo se desenrolava no primeiro período do horror pela ameaça de seres anormais externos à convivência social, o segundo período do horror ressalta a própria possibilidade de encontrar o mal instaurado nos indivíduos. Dessa forma, a partir da década de 1960, o horror começou a estar presente nos indivíduos e nas configurações sociais. Tal revolução, aponta Tudor (*ibidem*), se deu parcialmente devido a influência da Psicanálise e dos estudos da complexidade da mente humana.

A psicopatia começou a ter, então, um papel de destaque. Podemos citar *Psicose* (1960) como exemplo, assim como o surgimento do subgênero *slasher* na década de 1970, como visto nos filmes *O massacre da serra elétrica* (1974) e *Halloween* (1978). Além da psicopatia, outra característica nuclear da maior parte dos filmes modernos de horror é um olhar diferenciado acerca da família. Greven (2011) ressalta que o horror moderno é marcado pelas relações familiares, retratadas como disfuncionais.

Em seu livro *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*, Cabrera (2006) apresenta conceitos e filósofos para um público leigo por meio de longas. Em sua leitura de *O bebê de Rosemary* (1968), Cabrera (2006) promove um debate sobre o embate entre fé e razão sob à luz de São Tomas. Assumidamente ateu, Polanski já deu entrevistas afirmando não acreditar em Deus ou no Diabo (CLARK; SENN, 2011). Tal fato foi um agravante para o roteiro e a direção de *O bebê de Rosemary* (1968), já que a história se encontra dentro do gênero do horror.

Assim sendo, Polanski assumiu uma postura ambígua na direção e adaptação da obra original de Levin, como aponta Cabrera (2006). Embora *O bebê de Rosemary* (1968) tenha sido a primeira adaptação de Polanski, ele conseguiu desenvolver um trabalho extremamente fiel ao livro, sendo elogiado, inclusive, por Levin. Entretanto, quando comparamos o filme ao livro, notamos que Polanski decide apostar na construção de um enredo que levanta hipóteses de dúvida (CLARK; SENN, 2011). No final do livro de Levin, o bebê de Rosemary é descrito como um pequeno demônio que possui chifres e patas peludas. No longa, contudo, Polanski não mostra o bebê, dando preferência para a expressão de espanto e surpresa de Rosemary ao olhar seu bebê pela primeira vez.

Dessa forma, se por um lado Levin deixa explícito a presença de um bebê demoníaco, por outro Polanski abre espaço para a dúvida. Ao assistir ao filme, cabe ao espectador construir a fábula de acordo com a sua própria visão de mundo e crenças. Encontramos, portanto, um filme que nos guia na criação de hipóteses que não são por si fortes o suficiente para construirmos respostas definitivas sobre o *syuzhet*. A interpretação da fábula pode variar entre espectadores, uma vez que eles criarão hipóteses diferenciadas sobre a película. Sendo assim, dois distintos caminhos podem ser percorridos para a construção da fábula.

O primeiro deles é a visão de que a história não possui elementos sobrenaturais. Teríamos, então, Rosemary como um indivíduo que se encontra em um estado psicótico, isto é, quebrando a barreira da realidade. Os vizinhos de Rosemary não seriam bruxos, seu marido, Guy, não teria vendido seu corpo e ela, portanto, não teria sido estuprada por uma

criatura bestial, sendo tal evento um sonho. O segundo deles é a construção da história com base nas pistas sobrenaturais deixadas ao longo do *syuzhet*. Nesse caso, Rosemary não estaria delirando e teríamos, dessa forma, o nascimento do anticristo, criatura bestial que marcaria, a partir de sua chegada à terra, o ano 1.

Diferentemente do livro de Levin, Polanski deixa em aberto as duas distintas interpretações do filme. Vale ressaltar que Bordwell (1985) enfatiza que a construção da fábula, isto é, da história do filme, depende da articulação entre a maneira em que os eventos do *syuzhet* foram guiados e o mapa cognitivo do espectador. Sendo assim, de acordo com os esquemas cognitivos introjetados, das crenças, das representações, enfim, da cognição dos indivíduos, diferentes fábulas para o filme *O bebê de Rosemary* (1968) serão criadas.




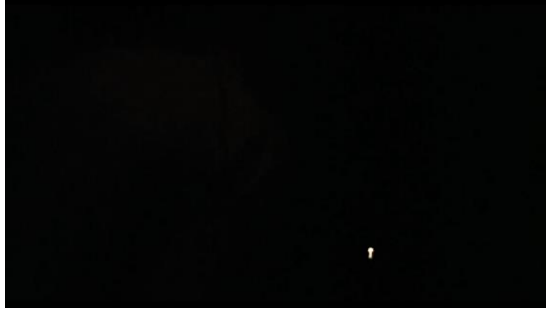
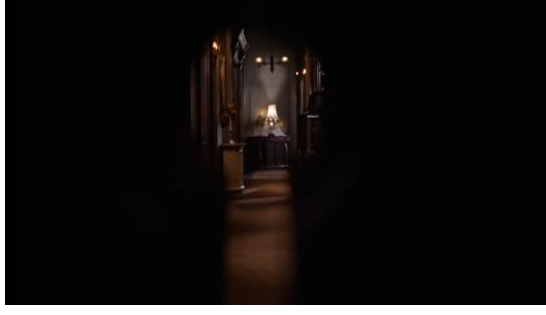
Entretanto, devemos ter em mente que por mais que a ambiguidade do filme possa deixá-lo mais interessante, a visão de que Rosemary é psicótica pode contribuir para a crença da mulher como ser irracional, assim como construído em alguns discursos que circulam na sociedade (BOURDIEU, 2020). Teríamos, nesse caso, a construção da personagem Rosemary como uma mulher que, além de ser submissa ao marido e voltada ao lar, ainda é associada à loucura.


Outro ponto a ser mencionado é que a visão de Rosemary como uma mulher neurótica e psicótica, pode colocar a maior parte do filme em suspeita. Rosemary assume o protagonismo e é ela a quem acompanhamos. Em alguns momentos, inclusive, Polanski faz com que o espectador assuma a identidade de Rosemary por meio de uma posição de câmera denominada ponto de vista (van SIJLL, 2017).

Peguemos como exemplo uma sequência que se encontra a caminho do desfecho do longa. Nela, Rosemary descobre uma passagem que conecta, por meio de um armário, seu apartamento com o de seus vizinhos, Minnie e Roman. Presenciamos Rosemary esvaziar o armário, tirar suas prateleiras, acender as luzes do armário de forma não intencional, perceber uma fechadura e olhar por ela. Quando chegamos a esta última ação, assumimos o posto de Rosemary por meio do ponto de vista. Entretanto, logo em seguida, voltamos a presenciar Rosemary como indivíduos externos à trama, como visto no quadro 18.



**Quadro 18:** movimento de mudança de câmera para ponto de vista

	<b>CENA</b>	<b>LINGUAGEM FALADA</b>	<b>ÁUDIO</b>	<b>MÚSICA</b>
1		_____	_____	Música de suspense
2		_____	_____	Música de suspense
3		_____	_____	Música de suspense
4		_____	_____	Música de suspense
5		_____	_____	Leve intensificação da música de suspense

6		<hr/>	<hr/>	Leve intensificação da música de suspense
---	---	-------	-------	---

Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

Desse modo, se assumimos a visão de que Rosemary encontra-se em um quadro clínico psiquiátrico, não conseguimos separar quais eventos do *syuzhet* seriam imaginados e quais seriam verdadeiros. Tal fato, contudo, não quebraria a lógica da narrativa cinematográfica. Bordwell (1985) enfatiza que os eventos do *syuzhet* não são, necessariamente, verídicos. A presença de uma narração restrita em *O bebê de Rosemary* (1968), isto é, o acompanhamento dos eventos do *syuzhet* pela lente quase que exclusiva de um único personagem, nos deixaria seguir o filme por meio de eventos que não condizem com a realidade dos personagens. Desse modo, o espectador poderia encontrar uma dificuldade em separar quais eventos são condizentes com a realidade e quais foram construídos exclusivamente na mente de Rosemary

### 3.1 Metodologia

Para a análise do longa-metragem *O bebê de Rosemary* (1968), serão selecionadas sequências compostas por cenas que pertencem a um determinado recorte narrativo e temporal, conforme sugerido por Wildfeuer (2014). Além disso, as sequências foram escolhidas de acordo com o objetivo central deste projeto, ou seja, averiguar as representações de gênero do filme. Assim sendo, quatro sequências serão analisadas que, de certo modo, possuem uma ligação com as relações entre gênero, poder e dominação.

A transcrição das sequências também seguiu o modelo proposto por Wildfeuer (2014), na qual as cenas, após serem contextualizadas, são colocadas em um formato de quadro, seguindo a ordem temporal em que aparecem no filme. Além disso, ao lado de cada cena encontramos a linguagem falada, o áudio e a música que podem estar presentes em cada uma das tomadas fílmicas. Dessa forma, a unidade mínima de análise e transcrição é a cena (SOARES, 2022).

Ao trabalhar com sequências e não com cenas isoladas, pretendemos reafirmar a importância das relações construídas por elas para a narrativa e discursividade fílmica. Isto é, por mais que as cenas sejam utilizadas como unidades mínimas de análise, elas se encontram sempre em uma cadeia de acontecimentos, garantindo a coesão fílmica. Assim sendo, uma determinada cena sempre possui uma relação com a cena anterior e com a cena posterior. Ademais, ao ressaltar aspectos fílmicos como a linguagem falada, o áudio e a música, reafirmamos a multimodalidade intrínseca ao discurso fílmico, em que os diferentes modelos semióticos se unificam na criação de significados.

O caminho metodológico das análises começará em um nível micro e seguirá para um macro, conforme indicado pelo modelo tridimensional de Fairclough (2016). Dessa forma, as análises finais serão estruturadas por análises menores, em outras palavras, dimensões que, ao se juntarem, formarão a análise das sequências como um todo. Para isso, começaremos com a análise linguística, seguiremos para a imagética, passamos pela discursivo-fílmica e terminamos na macro linguística.

A primeira dimensão da análise, linguística, irá se apoiar nos pressupostos da Linguística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1978; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014) e seu modelo gramatical. Vale ressaltar que Wodak (2001) destaca que a LSF possui uma forte afiliação com a Análise Crítica do Discurso, estando presente na maior parte de suas abordagens. Além disso, Fairclough (2016) utiliza a LSF em suas três fases (RESENDE; RAMALHO, 2019), afirmando que a concepção de lingua(gem) da LSF se encaixa com as concepções da ACD, haja vista que para a LSF há uma relação indissociável entre língua e contexto, em uma relação dialética onde o meio externo à língua impacta sua gramática, assim como as gramáticas das línguas desenvolvem funções comunicativas e sociais. Uma vez que o objetivo desse trabalho é analisar representações, a metafunção escolhida é a Ideacional, na qual a oração é tida como forma de representação do mundo interior e exterior dos indivíduos.

A segunda dimensão de análise, imagética, se desdobrará a partir dos pressupostos da Semiótica Social (HODGE; KRESS, 1988; van LEEUWEN, 2005). Por meio da Semiótica social, na qual encontramos a Gramática do *Design* Visual (KRESS; van LEEUWEN, 2022), temos um robusto aparato teórico para a análise de imagens e da multimodalidade de forma geral. A (meta)função escolhida como aporte metodológico é a Ideacional, já que, como mencionado no parágrafo acima sobre a dimensão Ideacional da língua, ela é responsável por representar o mundo dos indivíduos.

A terceira dimensão de análise, discursiva fílmica, irá se ancorar nos estudos de Wildfeuer (2014) e Soares (2022) que articulam a Linguística Sistêmico-Funcional, a Semiótica social, a Análise Multimodal do discurso e perspectivas cognitivas fílmicas para a análise do discurso cinematográfico. Dessa forma, as relações discursivas fílmicas serão utilizadas para apontar os sentidos criados pelo encadeamento das cenas das películas.

A quarta e última dimensão de análise, macro linguística, irá relacionar as três primeiras com os conceitos de ideologia e hegemonia, primordiais na Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2003; 2016). Ademais, o conceito de esquemas mentais (van DIJK, 2020) também será utilizado, haja vista que a concepção de indivíduo adotada nesse trabalho é a de um ser complexo, que é pautado pelo social, pelas relações de poder, assim como pela cognição. O conceito de dominação masculina (BOURDIEU, 2020) também será utilizado na análise das representações de gênero do filme.

De modo geral, o quadro metodológico desse trabalho se ancora na ACD e na LSF. Ambas teorias têm sido utilizadas em associação no decorrer dos anos, sendo a LSF usada como concepção de língua(gem) para a ACD, assim como ferramenta metodológica (WODAK, 2001; RESENDE, RAMALHO, 2019). Sendo Assim, podemos ver as categorias analíticas dessa pesquisa, apresentadas de acordo com a ordem de uso, no quadro 19:

**Quadro 19:** categorias de análise

1	Análise linguística	Metafunção Ideacional Experiencial da Gramática Sistêmico Funcional.
2	Análise imagética	Semiótica social e (meta)função Ideacional da Gramática do <i>Design Visual</i> .
3	Análise discursiva fílmica	Relações discursivas fílmicas (WILDFEUER, 2014; SOARES, 2022) e concepção cognitiva da narratividade cinematográfica (BORDWELL, 1985).
4	Análise macro linguística	Conceitos de ideologia e hegemonia (FAIRCLOUGH, 2003; 2016), esquemas mentais (van DIJK, 2020) e dominação masculina (BOURDIEU, 2020).





Fonte: autor






## 4. ANÁLISES






### 4.1. Análise 1

A sequência analisada possui duração de 1:33 minuto. Se seguirmos a fábula em que há a presença do ocultismo, Rosemary desperta um dia após ser drogada. Se seguirmos a fábula em que não há a presença de ocultismo, Rosemary desperta um dia após ter se sentido

mal por ter ingerido uma quantidade considerável de bebida alcoólica. Além disso, durante a noite, Rosemary sonhou que foi estuprada por uma criatura bestial que possuía garras, corpo escamoso e olhos vermelhos. No seu sonho, ela via seus vizinhos, Roman e Minnie, juntamente com seu marido e outras pessoas ao redor de sua cama, despidos. Ademais, em seu sonho, Rosemary se viu em diferentes localidades, como em um barco e em uma igreja, na qual ela misturou diferentes recortes de cenas que envolviam, por exemplo, ter seu corpo pintado por uma tinta vermelha e conversar com o papa.

	CENA	LINGUAGEM FALADA	ÁUDIO	MÚSICA
1		<b>Guy:</b> passou das 9:00.	Sutil barulho de relógio.	_____
2		<b>Rosemary:</b> cinco minutos.	Sutil barulho de relógio.	_____
3		<b>Guy:</b> eu tenho que estar na casa do Alan às 10.	Sutil barulho de relógio.	_____
4		<b>Rosemary:</b> coma fora. <b>Guy:</b> de forma alguma.	Sutil barulho de relógio.	_____

5		<p><b>Rosemary:</b> que horas são? <b>Guy:</b> 9:10</p>	<p>Sutil barulho de relógio.</p>	<p>_____</p>
6		<p><b>Rosemary:</b> a que horas eu fui dormir?</p>	<p>Sutil barulho de relógio.</p>	<p>_____</p>
7		<p><b>Guy:</b> você não dormiu. Desmaiou. De agora em diante, não misturará coquetéis e vinho.</p>	<p>Sutil barulho de relógio.</p>	<p>_____</p>
8		<p><b>Rosemary:</b> os sonhos que tive.</p>	<p>Sutil barulho de relógio.</p>	<p>_____</p>
9		<p>_____</p>	<p>Sutil barulho de relógio.</p>	<p>_____</p>

10		<b>Guy:</b> não brigue comigo. Já as cortei. Não queria perder a noite do bebê.	Sutil barulho de relógio.	_____
11		<b>Guy:</b> duas unhas quebraram. <b>Rosemary:</b> enquanto eu dormia?	Sutil barulho de relógio.	_____
12		<b>Guy:</b> foi divertido, para quem gosta de necrofilia.	Sutil barulho de relógio.	_____
13		<b>Rosemary:</b> sonhei que estava sendo estuprada. Não sei, não era humano. <b>Guy:</b> obrigado!	Sutil barulho de relógio. Barulho de torneira abrindo e de escovação de dentes.	_____
14		<b>Guy:</b> o que foi? <b>Rosemary:</b> nada.	Sutil barulho de relógio.	_____

15		<p><b>Guy:</b> eu não queria perder a noite.</p> <p><b>Rosemary:</b> poderíamos ter feito de manhã. Ontem não era nossa única chance.</p>	Sutil barulho de relógio.	_____
16		<p><b>Guy:</b> Eu estava meio bêbado.</p>	Sutil barulho de relógio.	_____

#### 4.1.1 Dimensão linguística

Na sequência, Guy acorda Rosemary avisando-a que já tinha se passado das 9 da manhã. Após hesitar em levantar, Rosemary pergunta que horas são para Guy que afirma ser 9:10. Em seguida, Rosemary indaga

a que horas	Eu	fui dormir?
Circunstância	Comportante	Processo Comportamental

Notamos que Rosemary ocupa o papel de participante Comportante do Processo Comportamental de dormir. No entanto, ela demonstra não estar ciente do horário em que ela desenvolveu seu comportamento por meio da indagação “a que horas”. Como resposta, Guy ressalta

Você	não	dormiu.
Comportante		Comportamento

(Você – oculto)	Desmaiou.
Comportante	Comportamento



Guy informa Rosemary que ela não desenvolveu o comportamento que ela tinha pensado ter desenvolvido, o de dormir, mas sim outro, o de desmaiar. Nesse caso, Rosemary continua tendo sido uma participante de um processo comportamental, mas, nesse caso, por meio de outro tipo de processo. Guy continua sua fala através de uma oração imperativa

De agora em diante	(você – oculto)	não	misturará	coquetéis e vinho.
Circunstância	Ator		Processo Material	Meta

Por meio da circunstância “de agora em diante”, Guy enfatiza que a noite anterior foi um ponto crucial para as atitudes de Rosemary, sendo que a partir daquele momento, ela não se encontra mais na permissão de misturar coquetéis e vinho. Guy permite que Rosemary beba, contudo, ela deve escolher qual bebida ingerir, estando proibida de misturá-las.

Sem demonstrar nenhuma insatisfação com a ordem de Guy, Rosemary expressa que teve sonhos na noite anterior, “os sonhos que tive”, e senta na cama. A partir desse momento, Rosemary percebe que há, em seu corpo, uma série de arranhões, deixando-a surpresa. A partir disso, Guy, que se encontrava no banheiro, volta a ter contato visual com Rosemary dizendo

(Você – oculto)	Não	brigue	comigo.
Ator		Processo Material	Meta

Mais uma vez, notamos a utilização do imperativo, no qual Guy ordena, mesmo que em um tom mais fraco, que Rosemary não brigue com ele. Em seguida, Guy diz

(Eu – oculto)	Já	as	Cortei.
Ator		Meta	Processo Material

Endereçando os arranhões no corpo de Rosemary, a Meta “as” representa as unhas de Guy na oração citada. Por meio de sua oração, Guy demonstra que foram suas unhas que fizeram os arranhões no corpo de Rosemary. Ademais, ele ressalta que, por meio do processo material de cortar, suas unhas encontram-se modificadas. Sendo assim, a oração “(Eu) já as cortei” pode ser classificada como transitiva transformativa, uma vez que ela possui a presença de um ator (recuperado) e de uma meta, além de representar uma meta que foi modificada pelo processo. Assim sendo, Guy ressalta que os arranhões de Rosemary aconteceram porque suas unhas se encontravam grandes na noite passada. Contudo, o ato de arranhar Rosemary não irá se repetir.

Guy segue dando explicações à Rosemary

(Eu – oculto)	Não	queria perder	a noite do bebê
Experienciador		Processo mental	Fenômeno

Duas unhas	quebraram (foram quebradas)
Meta	Processo material

Na oração acima, percebemos um processo mental “queria perder” expresso por um complexo verbal que demonstra um desejo. Dessa forma, a oração pode ser classificada como mental desiderativa (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). O Fenômeno, “a noite do bebê”, representa aquilo que foi desejado pelo Experienciador oculto “Eu”.

Já a oração “duas unhas quebraram” demonstra, novamente, um processo material transformativo, já que há um processo material que modifica um participante. Percebemos, contudo, que a oração poderia ter sido complementada com uma circunstância, “duas unhas quebraram durante o ato”, ou ela poderia ter sido sistematizada por meio da voz passiva “duas unhas foram quebradas”. Percebemos, dessa forma, que por mais que Guy tenha escolhido a forma ativa para se expressar, o participante “duas unhas” ocupa a posição de Meta e não de Ator. Além disso, ao se expressar por “duas unhas quebraram” sem delimitar uma circunstância, Guy esconde linguisticamente o ato de ter violentado Rosemary.

Rosemary demonstra um espanto ao escutar as explicações de Guy que, por sua vez, continua a se justificar

Enquanto	Eu	Dormia?
	Comportante	Processo Comportamental

(Participante oculto)	Foi	divertido	Para quem gosta de necrofilia
Portador	Processo Relacional	Atributo	Circunstância

Notamos uma oração comportamental, na qual Rosemary se encontra na posição de Comportante. Ademais, tal oração demonstra o espanto de Rosemary ao saber que as marcas em seu corpo foram feitas por meio de uma relação sexual que se desenvolveu enquanto ela dormia, ou seja, período em que ela se encontrava sem consciência. Rosemary, dessa forma, enfatiza por meio do processo comportamental “dormir” que ela não ficou satisfeita com as explicações de Guy e se encontra espantada com o que foi relatado.

Já Guy continua a se explicar. Na oração “Foi divertido para quem gosta de necrofilia” temos uma oração relacional atributiva intensiva, na qual uma relação entre dois

participantes é representada (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Entretanto, o Portador encontra-se oculto. Ao retomar o contexto de conversa entre Guy e Rosemary, podemos, todavia, recuperar o Portador. Tal participante refere-se ao ato de Guy ter tido uma relação sexual com Rosemary enquanto ela dormia. Nesse caso, tal ato “foi divertido para quem gosta de necrofilia”. Percebemos, mais uma vez, que Guy prefere ocultar linguisticamente o ato de ter tido uma relação sexual com Rosemary enquanto ela estava inconsciente, referindo-se à prática sem deixá-la explícita em suas orações.

Rosemary decide, então, retornar o seu relato sobre o sonho que teve na noite anterior.

(Eu – oculto)	Sonhei
Comportante	Processo Comportamental

Que	(eu – oculto)	estava sendo estuprada
	Meta	Processo Material

Notamos a presença de uma oração comportamental, na qual temos um Comportante oculto “Eu”, seguido do processo comportamental de sonhar. Rosemary expande a primeira oração por meio de uma segunda em que ela explica o seu sonho. A segunda oração, por sua vez, é descrita como material. Além disso, ela encontra-se na forma passiva, onde o participante Meta é oculto. Notamos, contudo, que nesse primeiro momento Rosemary decide não expor todo o conteúdo de seu sonho, não expressando, dessa forma, o Ator. O Ator, diferentemente da Meta, não pode ser recuperado na oração citada.

Após presenciar a tristeza de Rosemary, Guy enfatiza mais uma vez que ele não “queria perder a noite”, indicando que o ato sexual apenas aconteceu uma vez que o casal estava tentando engravidar. Dessa forma, Rosemary contra-argumenta

(nós – oculto)	poderíamos	ter feito	de manhã
Ator		Processo Material	Circunstância

Ontem	Não	Era	Nossa única chance
Portador		Processo relacional atributivo	Atributo

Encontramos, dessa forma, uma oração material, “poderíamos ter feito de manhã”, na qual Rosemary aponta uma saída para o argumento de que o ato sexual da noite passada apenas se deu para que Rosemary não perdesse a chance de engravidar. Dessa forma,

Rosemary utiliza uma circunstância de localização do tipo tempo (FUZER; CABRAL, 2014), “de manhã”, para mostrar que o ato sexual poderia ter acontecido em outro momento.

Uma vez que Rosemary apresenta um contraponto para o argumento de Guy, ele decide apresentar mais uma justificativa

Eu	Estava	Meio	Bêbado
Portador	Processo Relacional	Circunstância	Atributo

Encontramos mais uma oração relacional, na qual um atributo é dado a um participante (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Nesse caso, o atributo bêbado é dado à Guy (Portador “Eu” na oração original). Além disso, temos uma circunstância de modo do tipo grau, “meio”, que suaviza o atributo de Guy. Poderíamos, sendo assim, trocar a circunstância “meio” por “um pouco”, “levemente”, etc.

Percebemos em algumas orações de Guy uma tentativa de justificar o ato de estuprar Rosemary. Por meio da oração “Foi divertido para quem gosta de necrofilia”, Guy constrói uma relação entre dois participantes, dizendo que o ato sexual foi divertido para ele, deixando-a entender que ele se interessa por necrofilia. Dessa forma, Guy se justifica por meio do estabelecimento de uma relação entre o ato e a diversão, pautada em um gosto particular. Ademais, ele sugere que devido a falta de consciência de Rosemary durante o ato sexual, ela se portava como uma morta.

No segundo argumento, “não queria perder a noite do bebê”, repetido duas vezes, Guy se ampara em uma oração mental desiderativa na qual um desejo, o de engravidar, é exposto. Devemos nos lembrar, contudo, que o desejo de engravidar é do casal. Sendo assim, Guy utiliza uma oração mental desiderativa para expressar um desejo que é também de Rosemary. Guy tenta, portanto, comover Rosemary, fazendo com que ela fique emotiva e, com isso, entenda melhor a relação sexual não consentida.

Por fim, quando Rosemary não demonstra estar satisfeita com as justificativas de Guy e contra-argumenta por meio das orações “poderíamos ter feito de manhã. Ontem não era nossa única chance”, Guy apresenta um terceiro argumento por meio de uma oração relacional atributiva, na qual o atributo de “meio bêbado” é dado a ele. Notamos que Guy se relaciona ao fato de estar bêbado como forma de demonstrar que a bebida foi culpada por seu ato. Entretanto, ao utilizar a circunstância “meio”, que traz uma ideia de intensidade ao processo, Guy suaviza seu atributo. Em outras palavras, Guy assume ter estado bêbado, mas não em um grau excessivo. Caso Guy tivesse utilizado uma circunstância de maior grau, ele

estaria admitindo ter perdido o controle da situação, colocando-se como errado na situação. Tal fato, todavia, não acontece.

De forma geral, no diálogo da sequência, percebemos uma troca de turnos entre Rosemary e Guy na qual este último justifica seus atos por meio de argumentos que se ancoram em processos relacionais e mentais. Dessa forma, Guy vai apresentando diferentes argumentos para Rosemary com o intuito de persuadi-la. Em nenhum momento, contudo, Guy se apresenta como errado ou pede desculpas para Rosemary. Por meio de suas explicações, Guy apenas tenta convencer Rosemary de que ele apenas fez o que fez porque havia um motivo forte para isso (“não queria perder a noite do bebê”) ou porque ele se encontrava em um estado levemente alterado (“eu estava meio bêbado”), indicando, inclusive, que tal ato foi divertido (“foi divertido, para quem gosta de necrofilia”).

#### 4.1.2 Dimensão multimodal

Na sequência analisada encontramos dois participantes, Rosemary e Guy, que, com exceção das cenas 1, 2, 3, 4 e 15, se encontram em alternância. No começo da sequência, cenas 1, 3 e 4, temos a presença de um processo acional, haja vista que encontramos um participante desenvolvendo uma ação, a de tocar. Ademais, nas cenas relatadas esse processo é transitivo unidirecional, já que temos dois participantes, Guy (Ator) e Rosemary (Meta), mas apenas um deles desenvolve a ação (Guy).

Por meio de um posicionamento de câmera oblíqua, há, na cena 2, a possibilidade de termos acesso à fisionomia de Guy, que se encontra tenso. Tal fisionomia apenas se apresenta em tal cena, sendo que nas demais Guy não esboça nenhum tipo de sentimento negativo, como raiva, tristeza ou tensão. Nesse caso, Guy apresenta uma fisionomia de preocupação por um curto espaço de tempo, quando ele se encontra fora do campo visual de Rosemary que possui as costas viradas para ele. Vale lembrar que a sequência que está sendo analisada é diretamente posterior àquela do sonho de Rosemary, no qual ela é estuprada.

**Figura 23:** Cena 2 da análise 1

Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

A maior parte da sequência é rica em processos reacionais, como visto nas cenas 5, 6, 7, 8, etc. Tal fato se dá uma vez que Rosemary e Guy mantêm um contato visual. Entretanto, devido ao recorte do *frame*, em grande parte das cenas, temos um processo reacional unidirecional, haja vista que é possível estabelecer um vetor que é emanado pelo olhar dos participantes, mas que não é direcionado no recorte do *frame* para ninguém. Devido a multimodalidade da sequência, assim como seu aspecto de coesão, é possível entendermos que Rosemary e Guy se olham. Contudo, por uma escolha de estilo, eles são retratados em tomadas diferentes.

**Figura 24:** Cena 6 da análise 2

Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

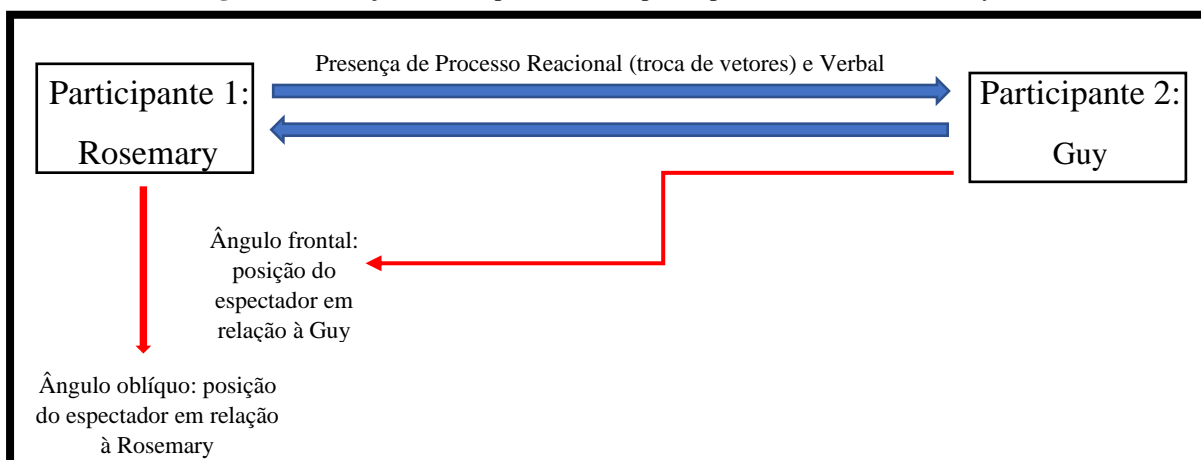
Nas cenas 7, 10 e 12, encontramos a presença de uma posição de câmera frontal direcionada ao participante Guy. Por meio do ângulo do vetor que emana do processo reacional de Guy, conseguimos nos colocar como espectadores quase na posição em que Rosemary ocupa no quarto. Tal fato não acontece por completo já que, para isso, seria necessário que Guy olhasse diretamente para a câmera, o que não é comum em filmes. O mesmo tipo de posicionamento de câmera não acontece com Rosemary que se encontra em um ângulo oblíquo (cenas 5–9, 11 e 13) ou até mesmo de costas para a câmera (cenas 14–16).

**Figura 25:** Cena 7 da sequência 1

Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

A utilização de diferentes ângulos de câmera apresenta os participantes de forma diferenciada aos espectadores. Uma vez que Guy e Roman mantêm uma conversa, processo verbal, eles desenvolvem em conjunto um processo reacional, onde temos vetores que ligariam o olhar de ambos os participantes em algumas cenas (como na 5-7, 10, 12, etc.). Como mencionado, por uma questão de estilo, encontramos os participantes sendo retratados de forma isolada nas cenas. Entretanto, por meio do processo reacional e da conversa que se encontra em andamento, é possível imaginarmos ambos os participantes desenvolvendo seus processos dentro de um mesmo *frame*. Se isso tivesse acontecido, teríamos uma distância consideravelmente maior dos participantes. Dessa forma, Polanski deu preferência em apresentar os participantes separadamente para diminuir a distância entre eles e o espectador.

Entretanto, por meio do ângulo dos vetores emanados, é possível imaginar a posição em que os participantes se encontrariam no espaço físico da cena retratada, como podemos ver na figura 26:

**Figura 26:** Relação entre espectador e os participantes Roman e Rosemary

Fonte: autor

Dessa forma, notamos que o espectador tem acesso à Rosemary por meio de um ângulo oblíquo, isto é, como se ele estivesse ao lado dela na maior parte das cenas. Entretanto, tendo em vista que Guy é representado por meio de um ângulo frontal, teríamos o espectador situado em frente a ele, levemente ao lado de Rosemary. Dessa forma, por meio de diferentes posições de câmera, Polanski dá uma abertura do espectador de se situar ligeiramente no lugar de Rosemary, que observa Guy em sua frente. O mesmo não acontece entre a relação do espectador com Guy, já que não observamos Rosemary em nenhum momento por meio de um ângulo frontal. Tal relação, contudo, não se estende até o fim de sequência, como podemos ver na cena 15.

**Figura 27:** Cena 15 de sequência 1



Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

Já nas cenas 8 e 9, Rosemary se encontra em um processo reacional, desenvolvendo a função de participante Reator. Tal processo se desenvolve por meio do vetor emanado pelo campo de visão de Rosemary que a liga aos arranhões em seu corpo. Sendo assim, poderíamos descrever um processo reacional transitivo unidirecional, no qual temos dois participantes, Rosemary (Reator) e os arranhões (Fenômeno), sendo Rosemary o participante consciente que emana o vetor.

**Figura 28:** Cena 9 da sequência 1



Fonte: O bebê de Rosemary (1968)



O ângulo oblíquo utilizado nas cenas 8 e 9 permite que o espectador veja os arranhões no corpo de Rosemary sem necessariamente explorar seu corpo completamente nu. Tal motivo poderia ser indicativo da razão pela qual há uma diferente posição de câmera voltada aos participantes Guy e Rosemary. Entretanto, ainda encontramos a presença de um ângulo oblíquo em cenas como a 11 e a 12 nas quais Rosemary já se encontra com o corpo estrategicamente coberto pelo lençol. Nesse caso, um posicionamento de câmera que favorecesse um ângulo frontal poderia ser utilizado, já que o espectador não encontraria o corpo de Rosemary despido. Contudo, ainda assim, Rosemary é retratada por meio de um ângulo oblíquo.

A partir da cena 14, Rosemary encontra-se de costas para a câmera, dando fim ao processo reacional desenvolvido por ela na maior parte da sequência. Na cena 15, encontramos o último momento de interação física entre Rosemary e Guy que se desenrola por meio de um processo acional transitivo no qual Guy toca a pele de Rosemary. Todavia, tal processo é unidirecional, haja vista que Rosemary não retorna o carinho de Guy. Na verdade, Rosemary esbanja um incômodo ao ser tocada por Guy.

**Figura 29:** Cena 14 da sequência 1



Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

De forma geral, a paisagem semiótica da sequência é rica na cor amarela, vista nos lençóis, fronha e tintura da parede, da cor branca, como na cor da porta, seguidas de tons pastéis, como no pijama de Roman e no abajur ao lado de Rosemary. Em conjunto com a iluminação da cena, apresentada como natural, encontramos uma sequência bem iluminada. Se tratando do campo auditivo, não temos a presença de sons que constroem significados importantes na sequência. Dessa forma, os sons apresentados, como o barulho do relógio e a abertura e fechamento da torneira, podem ser descritos como sons do tipo *field* (van LEEUWEN, 1999) já que eles apenas aumentam o nível de realismo das cenas. Além disso, não temos a utilização de músicas ou qualquer tipo de trilha sonora na sequência.

Por meio da utilização das cores claras amarelo, branco e tons pastéis, com uma iluminação tida como natural e por meio de sons típicos do dia-a-dia, a sequência analisada contrasta fortemente com a sua antecessora, na qual Rosemary sonha que é estuprada por uma criatura bestial. A ligação entre as duas sequências é construída por meio uma técnica de edição denominada corte seco (van SIJLL, 2017) que será melhor explorada no nível de análise discursiva-fílmica abaixo.

#### 4.1.3 Dimensão discursiva fílmica

Como citado na dimensão multimodal de análise, a sequência que antecede a analisada é rica em tons escuros e possui uma edição diferenciada. Notamos nela a presença de músicas macabras que auxiliam na construção do horror no filme. Por meio de cortes bruscos, a sequência anterior possui um aspecto de sonho enquanto a que está sendo analisada agora ancora-se na realidade. O contraste entre um possível sonho e a realidade solidifica a intenção do diretor em construir uma narrativa dupla, isto é, se Rosemary foi de fato estuprada por uma criatura bestial ou se ela apenas sonhou que foi. Sendo assim, o espectador cria hipóteses que irão depender do seu entendimento da narrativa fílmica.

A cena 2, por exemplo, pode ajudar o espectador na criação de determinadas hipóteses. Nela, Guy apresenta um semblante de preocupação que dura apenas alguns segundos. Entretanto, pelo posicionamento de câmera e distância entre ela e Guy, é possível que o espectador note tal informação. Percebemos que a feição de preocupação de Guy não se estende às demais cenas, estando presente somente na segunda. Essa breve demonstração de preocupação de Guy pode levantar hipóteses e dúvidas nos espectadores. Estaria Guy preocupado porque ele sabe que algo de errado aconteceu com seu consentimento, ou estaria preocupado porque ele mesmo desenvolveu algum ato considerado inadequado?

**Figura 30:** Fisionomia de preocupação de Guy



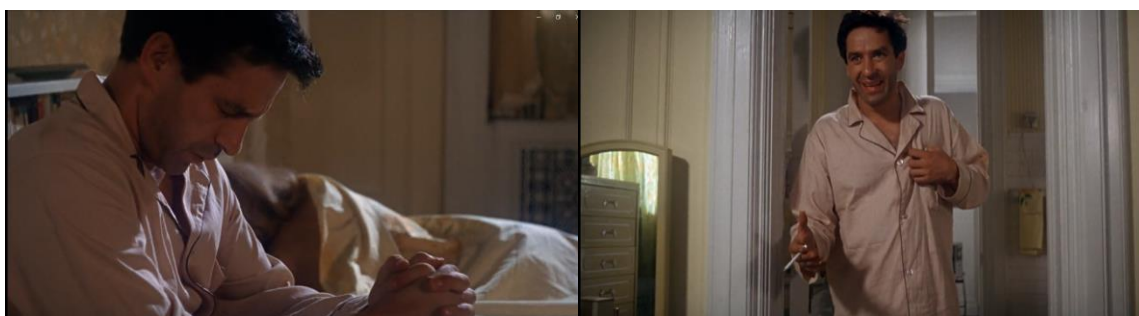
Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

Ao prosseguirmos na sequência, temos acesso ao corpo arranhado de Rosemary, como visto nas cenas 8 e 9, por exemplo. Os arranhões de Rosemary servem como um fator da narratividade fílmica denominado exposição (BORDWELL, 1985). A exposição introduz uma informação pertinente acerca do *syuzhet*. Nesse caso, sabemos que Rosemary foi machucada. Entretanto, uma vez que o fator da narratividade de conhecimento é mais concentrado em Rosemary, o espectador pode ainda não conseguir solidificar uma única hipótese acerca do evento retratado pela sequência.

Em outras palavras, se tivéssemos uma narração menos restrita, seria mais fácil construir hipóteses de maior certeza sobre o *syuzhet*, haja vista que o espectador teria uma visão mais ampliada do longa. O filme, dessa forma, teria um maior número de cenas que contemplassem os demais personagens, facilitando as concepções dos espectadores sobre eles e sobre o *syuzhet* de forma geral.

Com o decorrer das cenas da sequência, encontramos Guy assumindo que ele teve uma relação sexual com Rosemary enquanto ela estava inconsciente. Ademais, ele não demonstra nenhum tipo de espanto com o fato de Rosemary apresentar arranhões, se justificando, inclusive, por meio de diferentes argumentos, como visto na dimensão linguística da análise. A posição de Guy desmonta, portanto, a exclusividade de uma fábula estritamente sobrenatural. Entretanto, o semblante de Guy na cena 2 e sua mudança repentina de afeição ao lidar com Rosemary nas cenas demonstra que ele apenas permitiu esboçar qualquer indício de preocupação fora da área de percepção de Rosemary. Sendo assim, tal cena também pode ser tida como uma exposição (BORDWELL, 1985) que, nesse caso, aponta para a hipótese de que Guy se sente culpado.

**Figura 31:** Diferença entre a fisionomia de Guy fora do campo visual de Rosemary e dentro do campo visual de Rosemary



Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

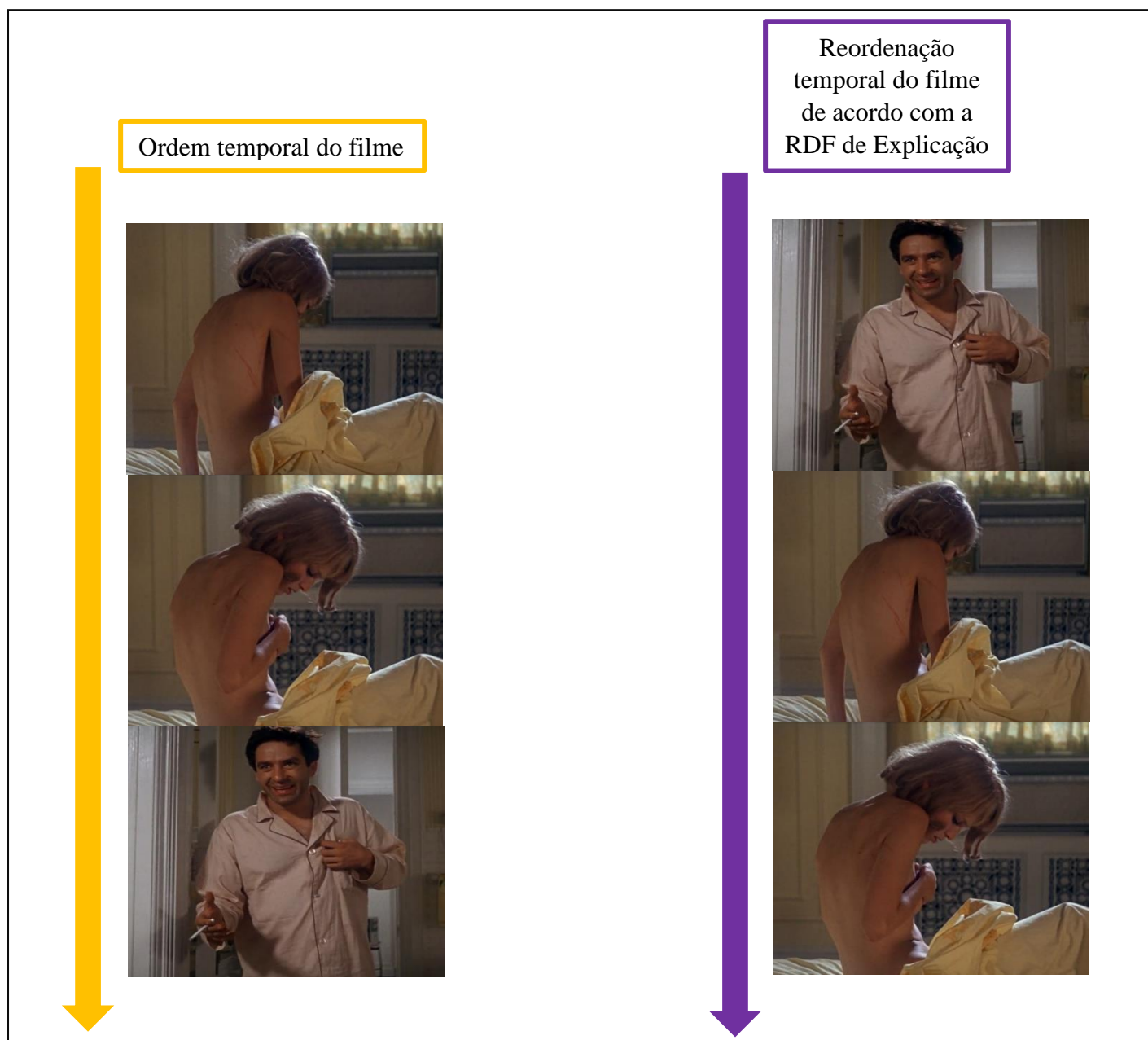
Por mais que Polanski tenha dirigido um filme que guiasse os espectadores com base na incerteza de seus eventos, vale lembrar que *O bebê de Rosemary* (1968) se encontra dentro do espectro do horror. Dessa maneira, muitos espectadores podem tender a construir a fábula de que Rosemary, de fato, foi estuprada por uma criatura bestial, já que seus eventos são mais condizentes com o gênero. A presença de esquemas cognitivos do tipo *template* podem inclinar o espectador que assistiria ao filme esperando cenas de horror mais explícitas. Tais esquemas preparariam o espectador para construir uma fábula que envolvesse algum tópico relacionado ao universo do horror e do ocultismo.

Até o momento, focamos na possibilidade de criação de hipóteses de curiosidade, aquelas relacionadas aos eventos passados do longa, na sequência analisada (BORDWELL, 1985). Contudo, por meio de pistas, o espectador provavelmente poderá criar hipóteses de suspense, aqueles acerca dos eventos futuros do filme (*ibidem*). A hipótese que pode ser criada é de que Rosemary engravidou devido à relação sexual que ocorreu sem seu consentimento. Tal hipótese pode ser elaborada a partir do fato de que Rosemary e Guy já haviam manifestado que estavam tentando engravidar. Além disso, o título do filme, *Rosemary's baby*, original, ou *O bebê de Rosemary*, no português, confirmam que haverá um bebê na história.

Acerca das relações discursivas fílmicas (WILDFEUER, 2014; SOARES, 2022), notamos uma predominância da narração, uma vez que os eventos das cenas estão colocados em uma progressão espaço-temporal. Dessa forma, a mudança de cenas na sequência se desenrola obedecendo uma ordem esperada dos fatos que encontramos na maior parte dos filmes estadunidenses (BORDWELL, 1985). E que, provavelmente, já se encontra instaurada em nossos esquemas cognitivos fílmicos do tipo *template*.

Por meio do auxílio da linguagem verbal, encontramos uma relação discursiva fílmica de resultado entre as cenas 8, 9 e 10. A explicação apresenta uma sequência reversa das eventualidades, onde uma cena B (justificativa dada por Guy de que suas unhas estavam grandes durante o ato sexual) explica uma cena A (descoberta de Rosemary que há arranhões em seu corpo). Temos, nesse momento, uma quebra da temporalidade. Descobrimos, nas cenas 8 e 9, que Rosemary apresenta arranhões em seu corpo e entramos em contato com uma explicação para eles na cena 10.

**Figura 32:** temporalidade apresentada entre as cenas 8-10 da sequência 1



Fonte: autor

Vale ressaltar que, devido à construção de uma narrativa dúbia por parte de Polanski, o potencial de significado da relação discursiva de explicação apenas será construído por alguns espectadores. Em outras palavras, encontramos a relação discursiva fílmica de explicação entre as cenas se o espectador acreditar nas informações dadas por Guy. Nesse caso, o corpo de Rosemary estaria machucado devido aos arranhões causados pelas unhas grandes de Guy durante o ato sexual. Se o espectador não ficar convencido com a versão de

Guy, não teremos uma relação de explicação entre as cenas. A exposição concentrada de informações, já que elas se referem a um evento isolado do filme, seria falsa.

#### 4.1.4 Dimensão macro linguística

Conforme exposto na análise linguística, Guy ordena que Rosemary não consuma mais coquetéis e vinhos conjuntamente, como visto em “De agora em diante não misturará mais coquetéis e vinho”. Por meio do uso do imperativo, notamos que Guy exerce um papel na vida de Rosemary no qual é comum a presença de comandos. Bourdieu (2020) ressalta que a construção do masculino acontece por meio da exibição de poder, na qual o homem demonstra sua possibilidade de liderança e estabelecimento de regras. A atitude de Guy encontra-se sustentada por uma hegemonia masculina (CARRIGAN; CONNELL; LEE, 2004) que garante uma dominação entre os gêneros sem que, para isso, seja necessário a utilização de força física.

Rosemary, no entanto, sequer esboça um contra-argumento ao comando de Guy. Percebemos que Rosemary, por meio da introjeção de esquemas mentais (van DIJK, 2020) que inclinam suas atitudes e perspectivas de gênero, não se chateia com o uso do imperativo de Guy. Conforme exposto pelos estudos de gênero de Beasley (2005), Rosemary não possui uma personalidade intrínseca ao ser. Poderíamos dizer que a identidade de Rosemary é construída por meio das relações de poder que ela enfrenta diariamente. Nesse caso, não encontramos uma identidade fixa e intrínseca, mas uma fluida e estruturada por meio das relações sociais e expectativas de gênero.

Fairclough (2016) entende a ideologia como formas simbólicas que perpetuam relações de poder. Para o linguista, a ideologia assume sua forma mais frutífera quando atua como senso comum, isto é, quando é vista como natural. Esse processo de naturalização da ideologia promove uma manutenção de poder, fazendo com que a dominação de certos grupos se dê sem nenhum tipo de contestação, afinal, tal relação hierárquica é tida como natural. Não haveria, portanto, espaço para um pensamento crítico acerca de uma perfil de relação que seja visto como inerente a vivência do ser humano.

Em conjunto com a ideologia, Fairclough (2016) utiliza o conceito de hegemonia de Gramsci (1999) para mostrar como os processos de dominação ocorrem de forma simbólica. Discursivamente, a hegemonia faz com que a vontade de pequenos grupos seja representada como a vontade das massas. Tal processo automatiza as práticas e cria, além disso, uma falsa

sensação de liberdade. Em outras palavras, as massas reproduzem práticas acreditando que assim fazem porque desejam, enquanto que, na verdade, a liberdade de pensamento e ação é guiada pelos desejos dos grupos dominantes.

Dessa forma, Rosemary e Guy performam seus gêneros por meio de expectativas e formatos já instaurados no social. Em conjunto com a introjeção de esquemas mentais, o *habitus* de Rosemary e Guy inclina-os a reproduzir modelos e ações considerados normais para os gêneros que são mantidos por meio de uma hegemonia masculina. A forma que Rosemary e Guy são representados ressalta a dominação masculina e os traços de identidade de gênero de ambas as partes do casal. De certo modo, a representação de gênero de Rosemary e Guy já começa pelos nomes dos personagens.

O nome Rosemary, por exemplo, é a junção de Rose, que no inglês significa rosa, e Mary, versão inglesa de Maria. O nome Maria, por sua vez, tem grande ligação com a história bíblica da virgem Maria e Jesus. Além disso, Rosemary também pode ser traduzido como alecrim na língua inglesa. Percebemos, já pelo nome de Rosemary, uma indicação a feminilidade por meio da presença de -Rose, e uma possível alusão à virgem maria através de Mary. Por outro lado, Guy já possui um nome que pode representar o masculino ou a classe dos homens em si, haja vista que Guy em inglês significa garoto. Notamos que os sentidos gerados pelos nomes dos personagens da sequência são por si relacionados às expectativas e construções de gênero.

Ainda articulando a dimensão linguística com os aspectos macro da análise, percebemos que Guy assume ter tido uma relação sexual com Rosemary sem seu consentimento. Por meio de suas justificativas, notamos que Guy tem consciência que Rosemary não aprovou suas atitudes. Dessa forma, Guy apresenta uma série de quatro diferentes explicações para o fato ocorrido, sendo elas: 1. Rosemary encontra-se arranhada devido as unhas de Guy que estavam grandes durante o ato sexual; 2. O fato foi divertido para Guy já que ele se assemelha à necrofilia; 3. Guy não queria perder a oportunidade de engravidar Rosemary; 4. Guy estava ligeiramente alterado pela bebida.

A primeira justificativa de Guy, observada na oração “Já as cortei”, desloca a culpa do ocorrido de Guy, ser consciente, para as suas unhas. Dessa forma, o problema se encontra no fato de Guy ter cometido a relação sexual com as unhas grandes e não em Guy ter estuprado Rosemary. Ademais, ao deixar entendido que suas unhas estavam grandes, Guy apresenta uma explicação ao fato de Rosemary estar machucada e não ao fato de ela ter sido

violentada. O problema, portanto, encontra-se nos arranhões ocasionados pelo ato sexual e não pela falta de consciência de Rosemary durante o ato.

Ademais, por meio da oração “Já as cortei”, Guy se coloca na posição daquele que quer evitar futuros arranhões em Rosemary. Dessa forma, Guy se apresenta como um indivíduo que não teve a intenção de machucar a esposa e deseja evitar futuros problemas. Guy se apresenta, portanto, como alguém que se importa com Rosemary e que não deseja machucá-la novamente. O fato de Rosemary ter sido estuprada não é sequer mencionado. Tal fato acontece uma vez que “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção” (BOURDIEU, 2020, p. 24).

Vale lembrar que Fairclough (2016) nos alerta que a ideologia e a hegemonia naturalizam as relações de dominação entre os indivíduos que reproduzem uma sociedade hierárquica de forma automática. Além disso, Fairclough (2003) aponta que a ideologia inculca nas identidades dos indivíduos, fazendo com que eles se portem no mundo de forma ideológica e inconsciente. Nesse caso, podemos entender tais ações inconscientes pela introjeção de esquemas mentais (van DIJK, 2020) que acabam por construir mapas cognitivos nos indivíduos voltados a um entendimento de mundo pautado na marginalização de grupos.

A segunda justificativa de Guy, presente na oração “Foi divertido, para quem gosta de necrofilia”, demonstra um estado positivo para Guy. Dessa forma, Guy justifica sua ação a partir da realização de um desejo pessoal seu. A necrofilia, prática sexual que envolve cadáveres, demonstra a visão de Guy que associa o sexo com relações de dominação. Ora, em um ato sexual que envolve necrofilia, o indivíduo consciente detém de total poder sobre o corpo que ele estupra que, por estar morto, não esboça nenhuma ação que colocaria em risco a hierarquia e a dominação ali estabelecida.

Bourdieu (2020) afirma que “o assédio sexual nem sempre tem por fim exclusivamente a posse sexual que ele parece perseguir: o que acontece é que ele visa , com a posse, nada mais que a simples afirmação da dominação em estado puro” (p. 41). Em uma relação sexual com um cadáver, o indivíduo consciente exerce total poder sobre o outro corpo, delimitando todo o desenrolar do ato sexual. Além disso, a preocupação com o prazer sexual é unidimensional, haja vista que não há o intuito de proporcionar prazer. O prazer fica concentrado, portanto, apenas com o ser consciente. No caso da sequência, Guy.

A terceira justificativa de Guy, vista na oração “Eu não queria perder a noite do bebê”, constrói a representação do estupro como um ato voltado ao desejo do casal de



engravidar. Vale ressaltar que Guy apenas utiliza de tal argumento após Rosemary demonstrar uma insatisfação com os fatos ocorridos na noite anterior. Guy tenta, dessa forma, deixar Rosemary mais emotiva, justificando a relação sexual não consentida por meio da ideia de uma possível gestação.

Tal justificativa enfatiza a relação sexual como meio de procriação e exclui, automaticamente, a visão do sexo como forma de prazer. Isto é, se o prazer que Rosemary poderia ter sentido durante o ato sexual tivesse sido levado em consideração, a relação não consentida não poderia ter acontecido. Entretanto, por meio da terceira explicação de Guy, na qual ele diz que “foi divertido para quem gosta de necrofilia”, observamos que o prazer sexual de Guy é levado em consideração. Encontramos, portanto, um apagamento do prazer sexual de Rosemary, mas a o prazer de Guy sendo utilizado como justificativa de uma relação sexual não consentida.

A quarta e última justificativa de Guy, observada na oração “Eu estava meio bêbado”, é utilizada por Guy para mostrar que ele não estava totalmente sóbrio durante o ato sexual. Assim como na terceira justificativa, a quarta apenas é utilizada quando as outras três não apresentam o efeito esperado por Guy, sendo, na verdade, a última oração da sequência. Percebemos a tentativa de Guy de transpor a culpa de seu ato, assim como visto na justificativa 1 na qual o problema era o fato de as unhas de Guy estarem grandes. Ao explicar que estava “meio bêbado”, Guy constrói a imagem de que caso ele estivesse sóbrio, ele não teria feito o que fez. Ao mesmo tempo, por meio da circunstância “meio”, Guy evidencia que ele estava levemente alcoolizado. Em outras palavras, Guy demonstra que ele não perdeu o controle da situação, fato que teria acontecido se ele estivesse altamente bêbado. Caso fosse essa a situação, Guy teria que admitir um erro.

Observamos que Guy vai alternando as suas justificativas à medida que elas são testadas. Tais justificativas fazem parte de um discurso ideológico uma vez que elas promovem relações de poder entre indivíduos, conforme aponta Fairclough (2016). Ademais, as justificativas dadas por Guy podem ser vistas como uma tentativa de racionalização de formas simbólicas que perpetuam uma dominação (THOMPSON, 2002). Guy tenta, nesse caso, apresentar argumentos na tentativa de apresentar o seu ato como legítimo e positivo. Sendo assim, o processo de racionalização atua como uma forma de manutenção ideológica.

Vale ressaltar, novamente, que a posição tomada por Rosemary é a de passividade, mesmo demonstrando um descontentamento com a situação. Rosemary não apresenta

nenhuma atitude brusca, mantendo-se pacífica no decorrer da sequência, não se afastando, dessa forma, do *habitus* esperado que ela tenha. Rosemary demonstra sua infelicidade, mas ela não é mais forte que a dominação que seu marido possui na relação. O descontentamento de Rosemary é expresso, portanto, de forma sutil e em menos de 1 minuto de tempo de tela. Logo após, a rotina do casal volta a normalidade.

Retomando a análise multimodal e discursiva fílmica, notamos a exposição de arranhões no corpo de Rosemary, como visto nas cenas 8, 9 e 11, por exemplo. Bourdieu (2020) destaca que a construção da masculinidade pode estar associada à agressividade.

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quiddidade do *vir*, *virtus*, questão de honra (*nif*), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual – defloração da noiva, progenitura masculina abundante etc. – que são esperadas de um homem que seja realmente um homem (BOURDIEU, 2020, p.27).

Sendo assim, a masculinidade é construída por meio de esquemas cognitivos, instaurados no *habitus*, que associam o homem a uma performance agressiva, que pode ser vista, inclusive, durante o ato sexual. A dominação masculina, portanto, ocorre no plano subjetivo, por meio da categorização das coisas entre ativo/passivo, alto/baixo, etc., mas se materializa objetivamente. Se tratando dos arranhões de Rosemary, Guy, ao assumir a culpa, ocupa o espaço do homem viril, que possui sua masculinidade bem assegurada devido a sua performance sexual.

Em relação à construção do *syuzhet*, Bordwell (1985) enfatiza que o espectador, ao assistir a um filme, constrói hipóteses sobre os eventos da história. Por meio de um estilo que constrói uma narrativa dupla, Polanski dá pistas ao espectador que o levam para duas fábulas distintas. Resgatando a visão do filme como um texto que possui uma coesão interna e opera, normalmente, por meio de um processo narrativo espaço-temporal (WILDFEUER, 2014; SOARES, 2022), a sequência analisada está situada imediatamente após aquele em que Rosemary é estuprada. Por meio de um corte seco (van SIJLL, 2017) as pistas deixadas na sequência analisada não são decisivas para a construção de uma fábula incontestável.

Dessa maneira, o espectador é guiado, na sequência analisada, a responder principalmente uma resposta para a pergunta: Rosemary foi estuprada por uma criatura bestial? Independentemente da resposta, a forma com que os eventos do *syuzhet* estão dispostos pode desfocar o espectador de uma das poucas certezas do longa, que é a violação sofrida por Rosemary. Isso nos mostra a forma pela qual as relações de gênero, a família e o

casamento são representados discursivamente. Assim como argumenta Fairclough (2003) sobre a construção das identidades dos indivíduos pelo discurso e van Dijk (2020) acerca da introjeção de modelos mentais, os papéis de gênero encontram-se tão solidificados que a presença de um estupro dentro de um núcleo familiar pode passar despercebida, afinal, a relação de dominação sexual masculina encontra-se naturalizada.

Sendo assim, se seguirmos a fábula de que Rosemary foi violentada por uma criatura bestial, entendemos que tal fato apenas ocorreu porque Guy, seu marido, permitiu. Nessa versão dos eventos, Guy seria aquele que permitiu que o corpo de Rosemary tivesse sido utilizado para que ela ficasse grávida do filho de Satã. Sendo assim, Guy teria vendido o corpo de Rosemary em troca de maior sucesso em sua carreira de ator. O corpo de Rosemary, portanto, seria um pertence a Guy que o utilizaria conforme seus desejos.

Outro ponto a ser ressaltado diz respeito à figura de Satã. Retratado na cultura popular como a personificação do mal, Satã é representado como uma entidade poderosa, trazendo uma oposição à figura de Deus. Entretanto, nos eventos de *O bebê de Rosemary* (1968), a criatura bestial apenas estupra Rosemary a partir do momento que Guy aceita o combinado proposto por seus vizinhos, Minnie e Roman, conforme mostra o efeito de exposição (BORDWELL, 1985) no fim do longa. Dessa forma, observamos que Satã necessita primeiro da permissão de Guy para estuprar Rosemary. Embora retratado frequentemente como uma entidade soberana do mal, o poder de Satã não é forte suficientemente para engravidar Rosemary sem o consentimento de Guy.



Entretanto, se seguirmos a segunda fábula que pode ser construída, não teremos a presença de Satã, culto de bruxos ou qualquer outra forma de ocultismo. Rosemary, dessa forma, estaria em um delicado quadro psiquiátrico. Todavia, ainda assim, teríamos um estupro, haja vista que, nesse contexto, Guy teria tido uma relação sexual com Rosemary que estaria sem consciência durante todo o ato. Guy demonstraria, portanto, que se sente como dono do corpo de Rosemary, sendo ele o único indivíduo necessário para decidir quando e de qual forma o casal deve ter suas relações sexuais.



De forma geral, independentemente de qual fábula seja construída, percebemos uma forte relação de dominação entre Guy e Rosemary. O corpo de Rosemary é representado, em ambas as fábulas possíveis, como pertencente à Guy que decidiria, por sua vez, oferecer o corpo de Rosemary para o estupro ou ele mesmo estuprá-lo. Guy apresenta um conjunto de orações que formam um discurso ideológico que sustenta uma relação hegemônica entre ele e sua mulher pautado nas representações de gênero. Notamos, contudo, que mesmo

mostrando uma insatisfação com o ocorrido, Rosemary não esboça uma grande reação, seguindo uma atitude pacífica e submissa, características esperadas devido à introjeção de esquemas mentais (van DIJK, 2020) que sustentam uma dominação masculina (BOURDIEU, 2020).

#### 4.2. Análise 2

Logo após contar para seus vizinhos que estava grávida, Rosemary é convencida por eles a trocar de médico. O novo médico, chamado de Sapirstein e amigo íntimo dos vizinhos Minnie e Roman Castevet, é reconhecido na cidade de Nova York como um dos melhores no ramo. Com a ajuda de Minnie, Rosemary consegue uma visita ao disputado médico na manhã seguinte.

	CENA	LINGUAGEM FALADA	ÁUDIO	MÚSICA
1	 A photograph of an older man with grey hair and a beard, wearing glasses and a dark suit, looking down.	<b>Sapirstein:</b> Não leia livros. Nenhuma gravidez é como descrevem nos livros. E não dê ouvidos aos seus amigos. Cada gravidez é única.	Som ambiente. Som de pássaros. Som de bipe.	_____
2	 A photograph of a woman with blonde hair, wearing a yellow turtleneck and a checkered jacket, looking slightly to the side.	<b>Rosemary:</b> o Dr. Hill receitou vitaminas.	Som ambiente.	_____

3		<b>Sapirstein:</b> Não as tome. Minnie Castevet tem um herbário. Vou pedir que faça um suco mais fresco, seguro e com muito mais vitaminas.	Som ambiente. Som de pássaros.	_____
4		<b>Sapirstein:</b> Qualquer dúvida ligue.	Som ambiente. Som de pássaros. Som de bipe.	_____

#### 4.2.1 Dimensão linguística

A cena se inicia com o novo médico de Rosemary, Sapirstein, dando uma ordem. A ordem é acompanhada de uma explicação.

Não	Leia	livros.
	Processo Material	Escopo

Observamos que Sapirstein prefere utilizar uma oração imperativa, na qual ele demonstra um comando, no lugar de outras orações em que ele poderia conseguir um efeito parecido, mas por meio de uma suavidade linguística maior. Por exemplo, a oração imperativa material “Não leia livros” poderia ser trocado pela oração verbal projetante seguida da oração material projetada “Eu recomendo que você não leia livros”.

Além disso, Sapirstein justifica seu comando por meio de uma segunda oração.

Nenhuma gravidez	É	como descrevem	nos livros.
Portador	Processo Relacional	Atributo circunstancial	Circunstância

Em tal oração, Sapirstein articula a ideia de gravidez com um atributo circunstancial, fortalecendo a imagem de que nenhuma gravidez pode ser eficientemente descrita, e, por isso, Rosemary não conseguiria encontrar ajuda em livros. Percebemos que a oração citada funciona como um argumento para a primeira. Dessa forma, Sapirstein comanda e, logo após, justifica seu comando.

O formato comando seguido de justificativa se repete mais uma vez, como exposto abaixo.

E	não	dê ouvidos	aos seus amigos
		Processo Comportamental	Comportamento

Cada gravidez	É	única.
Portador	Processo Relacional	Atributo

Percebemos mais um comando, dessa vez, ordenando que Rosemary não escute as opiniões de seus amigos em relação a sua gravidez. No intuito de fortalecer o seu comando, Sapirstein se ancora, novamente, em uma oração relacional. Nessa segunda oração, “cada gravidez é única”, Sapirstein articula o conceito de gravidez com o atributo “única”. Assim sendo, a gravidez estaria presente na classe dos participantes únicos e singulares. Ou seja, a singularidade seria atributo de cada gravidez.

Em seguida, temos a única oração de Rosemary na sequência analisada.

O Dr. Hill	Receitou	vitaminas.
Ator	Processo Material	Escopo

Notamos que a oração de Rosemary não contesta os comandos de Sapirstein. Na verdade, Rosemary adiciona um novo tópico na conversa. Tal tópico gira em torno da prescrição de remédios por conta de Dr. Hill, médico que estava acompanhando Rosemary anteriormente. Percebemos que o intuito de Rosemary é indagar Sapirstein se ela deve tomar as vitaminas ou não, mesmo que ela tenha se amparado em uma oração afirmativa.

Sendo assim, Sapirstein apresenta mais um comando a Rosemary.

Não	As	Tome
	Meta	Processo Material

Observamos que Sapirstein não indaga Rosemary acerca de quais vitaminas foram receitadas por Dr. Hill. Não há nenhuma pergunta, também, sobre a possibilidade de

Rosemary já estar tomando as vitaminas prescritas. Logo após, Sapirstein adiciona uma nova informação seguida de uma explicação ao seu comando, o que se assemelha a sequência de orações do início da sequência (comando + justificativa).

Minnie Castevet	Tem	um herbário.
Possuidor	Processo Relacional	Possuído

(Eu – oculto)	Vou pedir
	Processo Verbal

Que	(ela -oculto)	faça	Um suco mais fresco, seguro	e	Com muito mais vitaminas.
	Ator	Processo Material	Meta		Circunstância

A oração relacional possessiva “Minnie Castevet tem um herbário” introduz uma nova informação na conversa entre Sapirstein e Rosemary, ao mesmo tempo que serve como uma contextualização para as próximas orações. Nesse caso, Sapirstein apresenta um fato para que Rosemary possa entender seu outro comando, de que ela beba um suco de ervas feito por Minnie.

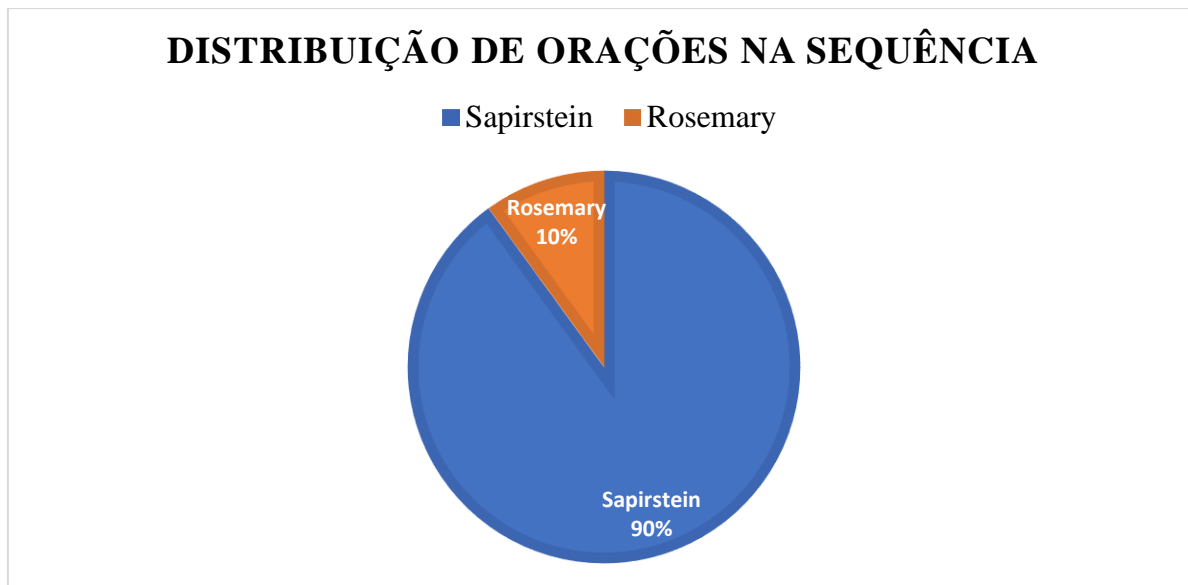
O intuito de que Rosemary tome o suco de ervas é visto na oração verbal projetante seguida de uma oração material projetada “Vou pedir que faça um suco fresco, seguro e com muito mais vitaminas”. Dessa forma, Sapirstein não apenas demonstra seu desejo que Rosemary beba o suco, como também justifica o abandono das vitaminas prescritas por Dr. Hill, visto na circunstância “com muito mais vitaminas”.

A sequência termina com a indicação, por parte de Sapirstein, que ele está disposto a responder quaisquer dúvidas de Rosemary por telefone.

Qualquer dúvida	Ligue
Circunstância	Processo Material

De forma geral, a sequência analisada tem um total de 10 orações, que foram distribuídas entre Sapirstein e Rosemary conforme o gráfico abaixo.

Gráfico 1: distribuição de orações na sequência 2



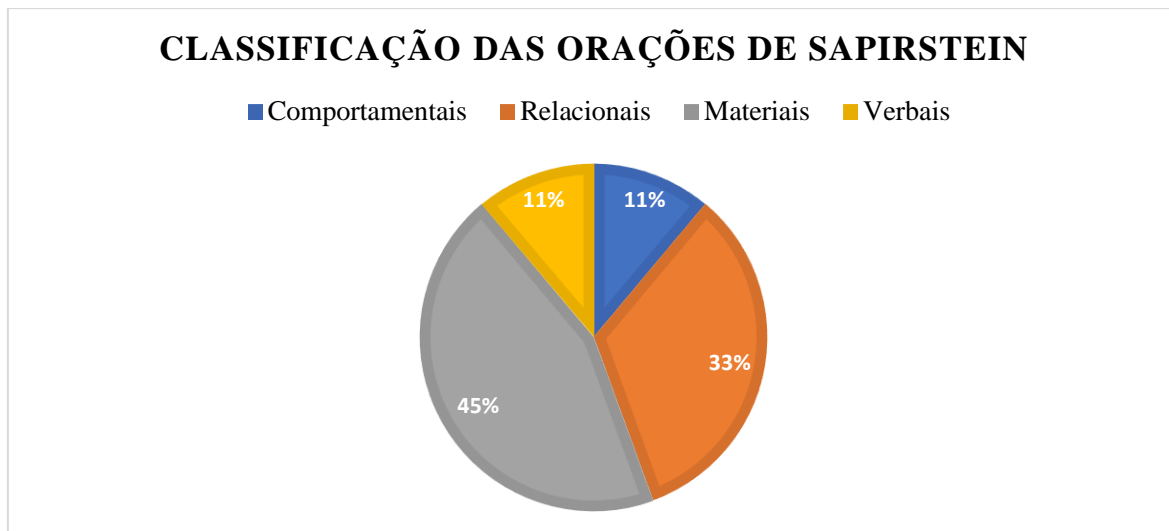
Fonte: autor

Através do gráfico, observamos que a distribuição de orações entre Rosemary e Sapirstein não é balanceada. Notamos que 90% das orações presentes na sequência são de Sapirstein, o que indica que o mesmo tomou grande parte do turno em sua conversa com Rosemary. Uma vez que se trata de uma consulta médica, é esperado que o paciente, nesse caso Rosemary, tenha uma quantidade maior de turnos haja vista que perguntas são comuns nesse tipo de interação.

Embora a sequência analisada seja pequena, observamos que ela é composta de diversas orações imperativas ditas por Sapirstein. Em nenhum momento, entretanto, Rosemary interrompe o médico. Além disso, Rosemary não o contesta e nem mesmo pede por maiores explicações quando escuta seus comandos. Aparentemente, o modelo utilizado por Sapirstein de dizer um comando seguido de uma rápida justificativa foi o suficiente para Rosemary.

As 9 orações ditas por Sapirstein podem ser melhor entendidas por meio do gráfico abaixo.



**Gráfico 2:** classificação das orações do personagem Sapirstein na sequência 2

Fonte: autor

Por meio da distribuição das orações de Sapirstein, percebemos um maior índice de orações materiais e relacionais. Tal fato se explica uma vez que: a. Algumas orações materiais foram utilizadas por meio do uso do imperativo, com a intenção de controlar a maneira pela qual Rosemary age no mundo; b. As orações relacionais foram utilizadas em sua grande maioria para estabelecer relações entre o conceito de gravidez e outros participantes, construindo uma representação da gravidez como momento único e indescritível.

Ademais, algumas orações relacionais foram utilizadas como forma de justificativa para orações materiais anteriores. O formato comando seguido de justificativa se apresentou como uma ferramenta argumentativa para Sapirstein. Isso é, por meio das orações relacionais, Sapirstein encontrou uma forma de explicar o porquê de seus comandos, apresentando, dessa forma, explicações sobre o fenômeno da gravidez.

#### 4.2.2 Dimensão multimodal

Na sequência analisada, encontramos dois participantes, Rosemary e seu novo médico, Sapirstein. Percebemos uma predominância do processo Reacional já que ambos os participantes emanam vetores de olhar. Em toda a sequência, encontramos um processo reacional transacional. Nesse tipo de processo, temos um participante que emana um vetor,

denominado Reator, e aquele que é ligado ao vetor emanado, chamado de Fenômeno (KRESS; van LEEUWEN, 2021).

Todavia, o processo reacional transacional é tido como unidirecional entre as cenas 1-3, haja vista que não há um vetor de olhar que conecta os participantes Reator e Fenômeno. Rosemary desempenha o papel de Reator na cena 2 e, devido a sequência de cenas exposta, entendemos que Sapirstein desenvolve o papel de Fenômeno. Todavia, entre as cenas 1-3, Sapirstein não emite um vetor de olhar para Rosemary, fazendo com que os vetores emanados não liguem os participantes.

**Figura 33:** cenas 1-3 da sequência 2



Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

Mesmo que ambos os participantes se encontrem em uma interação, notamos que Sapirstein não faz contato visual com Rosemary até a cena 4, última da sequência. Dessa forma, durante as cenas 1-3, Sapirstein mantém-se olhando para baixo, onde percebemos que ele faz gestos de escrita. Sendo assim, Sapirstein se comunica com Rosemary ao mesmo tempo que escreve, mas sem olhar para ela. A única exceção apresentada na sequência encontra-se na cena 4, na qual entendemos, por meio da edição cinematográfica, que Rosemary e Sapirstein cruzam olhares, trocando vetores e estabelecendo um processo relacional transacional bidirecional.

**Figura 34:** cena 4 da sequência 2

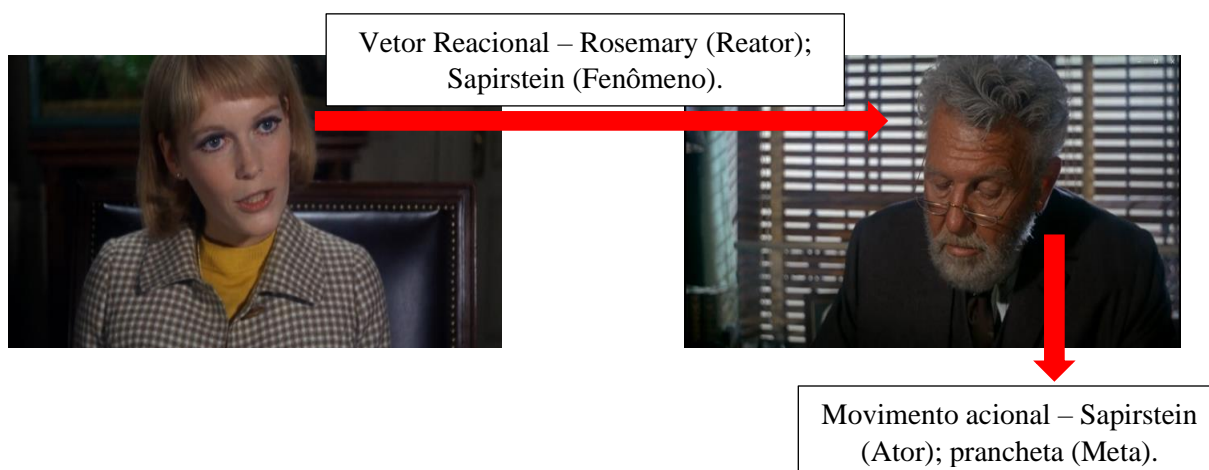


Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

De acordo com Halliday e Matthiessen (2014), dentre os 5 processos do sistema de transitividade – material, relacional, comportamental, verbal e mental – apenas os dois últimos possuem a capacidade de projeção. A projeção ocorre em um complexo oracional onde uma oração é lançada como forma de representação linguística de outra oração (MATTHIESSEN; TERUYA; LAM, 2010). Por exemplo, na oração “Rosemary pensou que estava grávida” temos uma oração mental projetante (“Rosemary pensou”) seguida de uma oração relacional projetada (“que estava grávida”).

Observamos na sequência que Sapirstein ocupa a posição de Fenômeno entre as cenas 1-3, nas quais Rosemary desempenha o papel de Reator. Kress e van Leeuwen (2021) indicam que participantes Fenômenos de processos reacionais transacionais podem ocupar imageticamente o local de uma oração projetada linguisticamente.

**Figura 35:** Projeção do participante Fenômeno da sequência 2



Fonte: autor

Observamos, na imagem 119, que Sapirstein desenvolve duas funções. Em primeiro lugar, de Fenômeno em relação ao processo relacional em que ele se encontra juntamente com Rosemary, Reator. Em segundo lugar, de Ator já que ele desenvolve um movimento acional ao escrever sobre sua conversa com Rosemary em uma prancheta, tida aqui como Meta.

Além do processo reacional, também percebemos a presença do Verbal na sequência. Kress e van Leeuwen (2021), ao adaptar os estudos de Halliday (1978), apontaram que o processo verbal se desenvolve imageticamente por meio da presença de balões de fala, muito comuns em histórias em quadrinhos. Nesse caso, o personagem que fala é tido como Dizente,

enquanto o conteúdo falado é visto como Enunciado. Todavia, Kress e van Leeuwen (2021) ressaltam que cinematograficamente não é comum encontrarmos balões de fala entre as interações dos personagens. Sendo assim, o processo verbal se desenrola no cinema por meio das falas dos personagens em associação com o movimento de seus lábios e do jogo de câmera.

Dessa forma, dentro de uma mesma cena, os participantes podem desenvolver diversos processos. Na sequência analisada, temos a seguinte configuração de processos e participantes.

**Quadro 20:** relação entre processos e participantes nas cenas da sequência 2

<b>CENA</b>	<b>PROCESSOS</b>	<b>PARTICIPANTES</b>
1	Relacional	Rosemary (Reator); Sapirstein (Fenômeno).
	Acional	Sapirstein (Ator); prancheta (Meta).
	Verbal	Sapirstein (Dizente); fala de Sapirstein (Enunciado).
2	Relacional	Rosemary (Reator); Sapirstein (Fenômeno).
	Verbal	Rosemary (Dizente); fala de Rosemary (Enunciado).
3	Relacional	Rosemary (Reator); Sapirstein (Fenômeno).
	Acional	Sapirstein (Ator); prancheta (Meta).
	Verbal	Sapirstein (Dizente); fala de Sapirstein (Enunciado).
4	Relacional	Rosemary (Reator); Sapirstein (Fenômeno).
	Acional	Sapirstein (Ator); prancheta (Meta).
	Verbal	Sapirstein (Dizente); fala de Sapirstein (Enunciado).

Fonte: autor.

Notamos que a análise imagética de obras cinematográficas traz uma série de impactos à Semiótica social ou, mais especificamente, à GDV. A pequena sequência analisada demonstra como as imagens de um filme se amparam em movimentos que podem apresentar uma pluralidade de processos. Isto é, é possível que um participante desenvolva movimentos acionais, emane vetores reacionais e fale ao mesmo tempo, desenvolvendo, portanto, processos acionais, reacionais e verbais, simultaneamente.

A paisagem semiótica da sequência não apresenta cores vibrantes, com exceção da blusa amarela de Rosemary, trazendo uma atmosfera mais séria às cenas. Em conjunto com

a exploração do escritório médico de Sapirstein, visto com maior clareza graças a um aumento da distância entre espectador e participante na cena 4, a presença de cores mais escuras auxilia na construção de uma ambientação mais séria e profissional. Além disso, encontramos sons na sequência que solidificam o nível de realismo das cenas, sendo descritos como sons do tipo *field* por van Leeuwen (1999).

#### 4.2.3 Dimensão discursiva fílmica

De acordo com Bordwell (1985), assistir a um filme é um processo cognitivo entre espectador e película. Tal processo pode ser descrito como ativo já que o espectador cria, ao longo do filme, hipóteses para momentos de lacuna e exposição deixadas pelo *syuzhet*. Vale lembrar que as hipóteses criadas pelo espectador seguem um raciocínio lógico que é conduzido pela direção do longa. Em outras palavras, a apresentação dos eventos do *syuzhet* em conjunto com o estilo do diretor inclina os espectadores a construírem determinadas hipóteses em detrimento de outras.

Sendo assim, devemos recordar que a sequência analisada acontece após o conjunto de cenas em que Rosemary é estuprada e após a confirmação de sua gravidez. Outros eventos importantes, como a sequência que precede as cenas de estupro na qual Rosemary acorda com arranhões em seu corpo também antecede a sequência analisada. Tais momentos são tidos como formas de exposição do *syuzhet* que são explicados por Bordwell (1985) como estratégias da narrativa cinematográfica de exposição de informações da fábula.

Os momentos de exposição que antecedem a consulta médica entre Rosemary e Sapirstein auxiliam para que o espectador esteja em alerta com o médico. Tal possibilidade se agrava ao pensarmos que Sapirstein é amigo íntimo de dos vizinhos de Rosemary, Minnie e Roman Castevet, e foram eles que conseguiram uma consulta com considerável rapidez para Rosemary. Em outras palavras, caso o espectador tenha construído hipóteses negativas sobre os eventos que antecedem aqueles mostrados pela sequência analisada, provavelmente hipóteses negativas continuarão a ser levantadas pelo espectador.

Ademais, na trama Sapirstein é descrito como um dos melhores médicos de Nova York, tendo uma grande reputação não somente na cidade mas ao redor do país. Como visto na dimensão multimodal de análise, Sapirstein se encontra em um consultório médico rodeado de livros, solidificando sua imagem de médico. Dessa forma, a maneira com que

Sapirstein se apresenta conjuntamente com sua reputação já exposta na trama reforçam o médico como uma figura de autoridade.

Todavia, os comandos emitidos por Sapirstein em sua consulta com Rosemary podem fortalecer a hipótese de que o médico e os vizinhos de Rosemary são, de fato, parte de um culto satânico. Observamos, por meio dos pedidos de Sapirstein, uma tentativa do médico de isolar Rosemary do convívio social ao mesmo tempo que há uma pressão para que ela não se informe sobre assuntos relacionados a gestação. Embora Sapirstein se apresente como um respeitável médico, o conteúdo de seus comandos pode levantar ou fortalecer hipóteses de conspiração contra Rosemary.

Se tratando das relações discursivas fílmicas (WILDFEUER, 2014; SOARES, 2022) encontramos a presença da narração, principalmente se levamos em consideração que na sequência anterior a analisada, Minnie Castevet liga para Sapirstein, com o consentimento de Rosemary e Guy, para tentar marcar uma consulta com o médico na manhã seguinte. Dessa forma, a sequência analisada retrata um episódio ocorrido logo após aquele exposto uma sequência anterior. Sendo assim, observamos a disposição dos eventos do *syuzhet* em uma escala temporal 1-2-3, modelo mais utilizado em filmes estadunidenses (BORDWELL; THOMPSON, 2004).

De forma geral, a sequência analisada contribui para a construção temporal do filme, ancorando sua narratividade. Ademais, ela auxilia, devido a momentos anteriores de exposição em conjunto com o teor linguístico das cenas analisadas, a construção ou solidificação de hipóteses sobre o *syuzhet*. Isto é, o espectador é conduzido a criar hipóteses, inclinando o mesmo a construir uma determinada fábula temporária. Entretanto, Polanski mantém a ambiguidade do roteiro, apresentando níveis contidos de exposição e comunicatividade (BORDWELL, 1985) na sequência.

#### 4.2.4 Dimensão macro linguística

Na sequência analisada, temos Rosemary em sua primeira visita ao seu novo médico, Sapirstein. Devemos ressaltar que em tal tipo de interação há papéis bem definidos, onde o médico representa uma figura de autoridade. Isto é, naquele ambiente, Sapirstein é tido como um médico respeitável que, devido a sua formação, ocupa seriamente um local que o permite desempenhar ofícios relacionados a sua profissão. Rosemary, por outro lado, desempenha o papel de paciente, ou seja, aquela que está em busca de ajuda profissional.

Desse modo, podemos dizer que Sapirstein detém de um grande volume de capital cultural (BOURDIEU, 1983). Vale lembrar que Bourdieu (*ibidem*) defende que os indivíduos de uma mesma comunidade se dividem em campos, espaços autônomos e de regras definidas, nos quais os indivíduos competem por movimentação e posicionamento. A posição ou a abertura de movimento que cada indivíduo possui nos campos depende do acúmulo de capital que tal indivíduo apresenta. Sendo assim, os capitais seriam espécies diferenciadas de poder.

Dentro de cada campo, há capitais que podem ser mais valiosos do que outros. Por exemplo, no campo religioso encontramos figuras com grande quantidade de capital simbólico, como padre e pastores. Tal capital pode ser percebido, inclusive, em suas vestimentas e na legitimação religiosa institucional. Nesse último caso, encontramos, também, um acúmulo de capital social, já que redes de contato entre figuras religiosas se formam.

Para que um indivíduo consiga se posicionar de forma satisfatória em um determinado campo, ele deve possuir um acúmulo de capital que o permita legitimar sua localidade e seus movimentos. Há, portanto, uma disputa constante de movimento entre os campos, nos quais, normalmente, encontramos indivíduos com possibilidade locomotiva limitada devido a uma falta de amontoado de capitais. Os indivíduos de um campo, portanto, muito se assemelham aos jogadores de futebol, já que esses últimos possuem funcionalidades delimitadas de acordo com suas posições.

A teoria dos campos e capitais de Bourdieu (1983) pode ser associada à visão de ideologia de Fairclough (2016) haja vista que por meio do acúmulo de capitais os indivíduos conseguem promover uma manutenção de poder entre diferentes grupos sociais. Isto é, por meio da divisão não balanceada de capitais, determinados grupos se mantêm como aqueles que são detentores do poder, dando continuidade às relações assimétricas vistas na sociedade. Tais relações são mantidas cotidianamente, fortalecendo uma naturalização das práticas (FAIRCLOUGH, 2003; 2016). Em outras palavras, os indivíduos perpetuam as relações de poder discursivamente mesmo que eles não tenham noção de tal fato.

No encontro entre Sapirstein e Rosemary, temos um indivíduo com grande quantidade de capital cultural, Sapirstein, e um indivíduo sem grande acúmulo de tal capital, Rosemary. O grande acúmulo de capital cultural de Sapirstein, visto em sua profissão e no reconhecimento e popularidade do médico ao redor da cidade, permite que o mesmo tenha um discurso de autoridade legitimado. Isto é, se trata de um médico que, além de ter

formação em uma determinada área, ainda é referência nacional. Percebemos, inclusive, que o consultório de Sapirstein ganha mais espaço de tela na cena 4, solidificando ainda mais sua identidade profissional.

Quando nos voltamos às falas de Sapirstein, encontramos comandos. O primeiro deles é “Não leia livros. Nenhuma gravidez é como descrevem nos livros”. Voltando a teoria social dos capitais de Bourdieu (1983), um indivíduo com pouco acúmulo de determinado capital é tido como um indivíduo sem poder. Sapirstein tenta, por meio de sua fala, controlar o acúmulo de capital cultural de Rosemary. Ao fazer isso, ele possibilita que ela e Rosemary tenham uma relação ainda mais desproporcional, já que Rosemary, sem suas leituras na área de gestação, não teria conhecimento suficiente para indagar ou até mesmo questionar quaisquer atos e pedidos de Sapirstein.

O segundo comando de Sapirstein, “Não dê ouvidos aos seus amigos. Cada gravidez é única”, inclina Rosemary a não ter relações sociais ou, de forma mais otimista, não conversar com seus amigos sobre tópicos relacionados a gravidez. Encontramos aqui uma tentativa de isolar Rosemary e tal ato pode ter relação direta com o acúmulo de capital social da protagonista. Bourdieu (1983) ressalta que o capital social diz respeito as redes de contato que preservamos ao longo da vida. Aqueles indivíduos que possuem redes de contato mais robustas, com indivíduos que apresentam acúmulo de capital, tendem a ter uma quantidade maior de capital social.

Por meio de seus comandos, Sapirstein tenta eliminar a possibilidade de Rosemary acumular capital cultural e social. Devido a contextualização da história em conjunto com momentos de exposição da personagem, conseguimos saber que Rosemary também não possui grande acúmulo de capital simbólico e econômico. Rosemary não possui uma profissão ou apresenta elementos que possam ser detentores de capital simbólico. Ao tentar impedir o acúmulo dos capitais cultural e social de Rosemary, Sapirstein auxilia na marginalização da personagem.

Se lembrarmos da ordem cronológica do movimento feminista, isto é, de suas correntes e fases, percebemos que a primeira onda feminista lutava para que as mulheres tivessem uma cidadania mais ativa e participativa para os padrões da época (TAPPER, 1986). Em outras palavras, a primeira onda feminista tecia ataques ao Liberalismo da época, mas buscava políticas que possibilitavam as mulheres desenvolver atos envoltos de poder pertencentes ao próprio sistema capitalista, como votar e ter controle legal de seus corpos (BEASLEY, 2005). Somente a partir da segunda onda feminista, que se desenvolveu nas



décadas de 1960 e 1970, que o movimento feminista trouxe em maior peso às ideias marxistas (BEASLEY, 1999).

A transição entre a busca de políticas concretas de cidadania ativa da primeira onda feminista para a abertura de concepções emancipatórias da segunda ocorreu devido ao ganho de acúmulo de capital das mulheres. Isto é, o movimento feminista apenas se moveu para questões voltadas ao desenvolvimento crítico e modernista quando as mulheres começaram a ter acesso a recursos que lhe atribuíam poder, como o voto, por exemplo. As conquistas da primeira onda feminista possibilitaram que as mulheres tivessem um maior acúmulo geral de capital, dando mais possibilidade para que as mulheres se locomovessem nos diversos campos da sociedade.

Em sua consulta, Sapirstein delimita as ações da Rosemary, promovendo uma manutenção no acúmulo de capitais da personagem. Notamos, entretanto, que por mais que Sapirstein utilize orações imperativas, não há uso de força física que obrigue Rosemary a se comportar de determinadas maneiras. A posição social de Sapirstein e o seu grande acúmulo de capital já são fatores suficientes para que Rosemary siga uma determinada linha de comportamento. Os recursos linguísticos de Sapirstein são, portanto, hegemônicos (FAIRCLOUGH, 2016).

A disparidade entre o acúmulo de capitais na divisão dos gêneros auxilia a dominação masculina retratada por Bourdieu (2020). Tendo em vista que a dominação masculina é simbólica e objetiva, a manutenção do controle de capitais é crucial para que um gênero domine o outro. Isto é, a diferença no montante de capitais faz com que os homens consigam se locomover com maior facilidade nos campos, enquanto as mulheres possuem posições delimitadas. A luta do movimento feminista, portanto, começa em sua primeira fase a indagar as diferenças civis entre homens e mulheres, causando um tensionamento nos campos.

Dessa forma, encontramos na consulta entre Sapirstein e Rosemary vestígios de uma hegemonia masculina (CONNELL; PEARSE, 2015; CARRIGAN *et al.*, 2004). Além da divisão não balanceada de capitais entre os gêneros, a introjeção de esquemas mentais ou cognitivos (van DIJK, 2020; BOURDIEU, 2020) também auxilia a dominação masculina. Bourdieu (2020) nos apresenta a ideia de que a divisão entre masculino e feminino se desenvolve por toda a vida social dos indivíduos, manifestando-se objetivamente mas estruturando-se simbolicamente.

Dessa forma, a divisão entre agressivo e pacífico, dominante e submisso, cima e baixo, etc., auxilia na construção de identidades. Isto é, os indivíduos introjetam ao decorrer de suas vidas esquemas cognitivos (van DIJK, 2020; BOURDIEU, 2020) que inclinam gostos, práticas, crenças e representações. Há uma expectativa, portanto, de ação e construção dos indivíduos de acordo com o gênero que eles apresentam. Tal processo se desenvolve por meio de uma construção mental promovida pelos esquemas cognitivos que automatiza práticas e naturaliza divisões. Dessa forma, em muitos casos não há sequer questionamentos acerca de ações que promovam divisões sociais de gênero.

Percebemos na sequência que Sapirstein é detentor de 90% das orações ditas. A pouca participação de Rosemary é indicativo da performatividade (BUTLER, 2007) esperada por uma mulher do fim dos anos de 1960. Isto é, passiva e submissa. Em nenhum momento, Rosemary apresenta indagações acerca dos comandos de Sapirstein, por mais que eles possam soar negativos. Sapirstein, por sua vez, se apresenta como uma figura masculina detentora de grande acúmulo de capital cultural, tipo de poder importante para a interação desenvolvida na sequência.

A prevalência de orações materiais e relacionais nas falas de Sapirstein demonstram a estratégia argumentativa utilizada por ele para influenciar a forma pela qual Rosemary age no mundo. Em primeiro lugar, dita-se uma ação por meio de um comando. Em segundo lugar, explica-se tal comando promovendo uma relação entre o tópico discutido, gravidez, e outros participantes. Tal formato racionaliza os comandos de Sapirstein, solidificando seu papel de médico e fortalecendo a racionalidade esperada pelos homens (BOURDIEU, 2020).


Sendo assim, Sapirstein encontra-se amparado por sua profissão e pelo seu gênero. Isto é, percebemos que o discurso de Sapirstein é tido como um discurso de autoridade. De acordo com Fairclough (2016), nem todo discurso é ideológico. Isto é, há discursos que viabilizam as relações de dominação, marginalizando certos grupos. Em tais discursos encontraríamos a ideologia, entendida como formas simbólicas que propiciam as relações hierárquicas entre grupos. Sendo assim, o discurso de Sapirstein pode ser visto como ideológico uma vez que ele promove uma manutenção das relações de poder (FAIRCLOUGH, 2003). Em outras palavras, Sapirstein tenta controlar as futuras ações de Rosemary, como visto nas orações materiais ditas por ele, de uma maneira que ela fique passiva e submissa. Discursivamente, Sapirstein se apresenta como um indivíduo que utiliza um discurso de autoridade para manter Rosemary dominada.






Ademais, Fairclough (2016) se ampara em Gramsci (1999) para demonstrar as formas pelas quais as relações de poder se articulam socialmente. Silva (*et al.*, 2020) enfatiza que a hegemonia se desenrola em quatro distintos planos, o epistemológico, o político, o discursivo e o pedagógico. Percebemos que Sapirstein por meio do seu discurso ideológico, estruturado pela fórmula comando seguido de justificativa, se ancora no plano pedagógico, uma vez que ele utiliza as justificativas, vistas nas orações relacionais, como forma de racionalização ou discurso intelectual.






De forma geral, presenciamos na sequência analisada a presença de discursos ideológicos e hegemônicos (FAIRCLOUGH, 2003; 2016) que constroem a visão de que a mulher grávida não deve ler ou conversar sobre sua gravidez com nenhuma outra pessoa. Além disso, a impossibilidade de entrar em contato com fontes de conhecimento ou construir laços sociais promovem uma marginalização da mulher, além de contribuir para um baixo volume de capital acumulado. Tal discurso auxilia uma ideologia que promove uma segregação de poder entre homens e normatiza, inclusive por meio de uma racionalização, a falta de poder entre as mulheres.




### 4.3 Análise 3

A sequência analisada a seguir possui duração de 1:21 minuto e é a última do filme, sendo, portanto, o desfecho do longa. Nela, Rosemary vê o seu bebê pela primeira vez. Além disso, Rosemary também acredita que vários personagens de seu convívio diário, como seus vizinhos, seu médico e, inclusive, seu marido arquitetaram um plano para que ela fosse mãe do filho de Satã.

	CENA	LINGUAGEM FALADA	ÁUDIO	MÚSICA
1		Roman: Embale-o.	Bebê chorando e som do carrinho de bebê balançando.	_____

2		<p>Rosemary: Está querendo que eu seja uma mãe para ele.</p>	<p>Bebê chorando e som do carrinho de bebê balançando.</p>	<p>_____</p>
3		<p>Roman: E você não é?</p>	<p>Bebê chorando e som do carrinho de bebê balançando.</p>	<p>_____</p>
4		<p>_____</p>	<p>Bebê chorando e som do carrinho de bebê balançando.</p>	<p>_____</p>
5		<p>_____</p>	<p>Bebê chorando e som do carrinho de bebê balançando.</p>	<p>_____</p>
6		<p>_____</p>	<p>Bebê chorando e som do carrinho de bebê balançando.</p>	<p>_____</p>

7		_____	Bebê chorando e som do carrinho de bebê balançando.	_____
8		_____	Bebê chorando.	_____
9		_____	Bebê chorando e som de foto sendo tirada.	_____
10		_____	Bebê chorando e som de foto sendo tirada.	_____
11		_____	Bebê chorando.	_____

12		_____	Bebê chorando.	_____
13		_____	_____	_____
14		_____	_____	Tema de abertura (música de ninar com elementos macabros)

#### 4.3.1. Dimensão linguística

(você)	Embale	O
Ator (oculto)	Processo Material	Beneficiário

(Você)	Está querendo
Experienciador (oculto)	Processo mental

Que	eu	Seja	uma mãe	para ele.
	Portador	Processo relacional atributivo	Atributo	Circunstância

E	você	Não	É?	(a mãe dele)
	identificado		Processo relacional identificativo	Identificador (oculto)

Na primeira oração da sequência, “embale-o”, há a presença de um processo material transformativo de intensificação do tipo movimento (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014).

Sendo assim, nos defrontamos com um processo que impacta o mundo, embora não haja uma criação em desenvolvimento, como é comum de se encontrar com os verbos crescer, criar, compor, planejar, etc. O participante ator, aquele que age no mundo, encontra-se oculto, embora ele possa ser facilmente recuperado. Ademais, o participante de número 2 é denominado beneficiário, uma vez que ele se beneficia do participante ator.

Na segunda oração, “está querendo que eu seja uma mãe para ele”, encontramos uma oração mental projetante seguida de uma oração relacional projetada. Na primeira oração, o processo *querer* pode ser visto como um processo mental desiderativo uma vez que ele expressa um desejo (FUZER; CABRAL, 2014). Entretanto, apesar de a oração ser enunciada por Rosemary, o Experienciador é Roman. Em outras palavras, Rosemary indica que o desejo proveniente a este processo não é dela.

Já na oração “que eu seja uma mãe para ele” temos um processo relacional atributivo. Há, neste tipo de processo, algum atributo ou classe associada ao participante portador (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Sendo assim, ser mãe é representado na oração como um atributo e não uma identidade. O mesmo não acontece na oração enunciada por Roman “E você não é?” na qual temos um processo relacional de identificação. Desta forma, percebemos que Rosemary trata a posição de ser mãe como um atributo, ou seja, uma extensão de sua identidade, enquanto que, para Roman, a maternidade é representada como parte inerente da identidade de Rosemary.

#### 4.3.2. Dimensão multimodal

Nas cenas de número 1-3, temos um diálogo entre dois participantes que se encontram dentro de um mesmo *frame*. Encontramos no plano ideacional a presença de um processo verbal no qual temos os participantes Roman e Rosemary alternando o turno de fala, portanto, alternando a posição de participante dizente. Sendo assim, Roman desenvolve a posição de participante dizente nas cenas 1 e 3 enquanto Rosemary ocupa tal local na cena 2.

**Figura 36:** cena 2 da sequência 3

Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

Observamos, também, um processo reacional entre as cenas 1 e 3 haja vista que os participantes Roman e Rosemary mantém uma relação visual onde percebemos o olhar de um direcionado ao outro. Neste caso, temos um processo reacional bidirecional. Entretanto, uma alternância no olhar de Rosemary pode ser percebida na cena 4. A partir disso, temos ainda um processo reacional, contudo, a partir da cena 4 ele se torna unidirecional, uma vez que não há uma bidirecionalidade dos olhares. Sendo assim, Roman olha para Rosemary que, por sua vez, olha para o carrinho de bebê. Os três participantes da cena, Rosemary, Roman e o carrinho de bebê ocupam as seguintes posições a partir das relações representacionais, sendo elas: a. Rosemary, participante reator, olha o carrinho de bebê, participante fenômeno; b. Roman, participante reator, olha Rosemary, participante fenômeno. Ainda na cena 4 é possível ressaltar um processo acional unidirecional já que Rosemary, participante ator, caminha em direção ao carrinho de bebê, participante meta.

**Figura 37:** cena 4 da sequência 3

Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

O mesmo padrão reacional pode ser percebido na cena 5, isto é, a presença de um processo reacional unidirecional com a diferença de termos a presença de dois participantes reatores a mais em comparação à cena 4.



**Figura 38:** cena 5 da sequência 3

Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

Todavia, a partir da cena 6 temos uma mudança de *frame* onde é possível explorar as reações e detalhes de diferentes participantes. Com exceção da participante Minnie na cena 6, que se encontra como participante dizente, todos os outros participantes da sequência desenvolvem um processo reacional unidirecional no qual o olhar é voltado à Rosemary. Contudo, o participante Guy, marido de Rosemary, encontra-se em uma posição oblíqua, cena 6, que se difere dos demais participantes. Guy tenta evitar a interação entre Rosemary e o bebê, provavelmente devido a um sentimento de vergonha.

**Figura 39:** cena 6 da sequência 3

Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

Ademais, os participantes presentes nas cenas 8 e 9 esbanjam uma afeição de alegria, como se eles estivessem presenciando um acontecimento importante. Para corroborar essa ideia, podemos observar a presença de *drinks*, de um fotógrafo registrando a cena, além da existência de um silêncio que demonstra que o desejo maior dos participantes é presenciar o momento em que Rosemary interage com seu bebê.

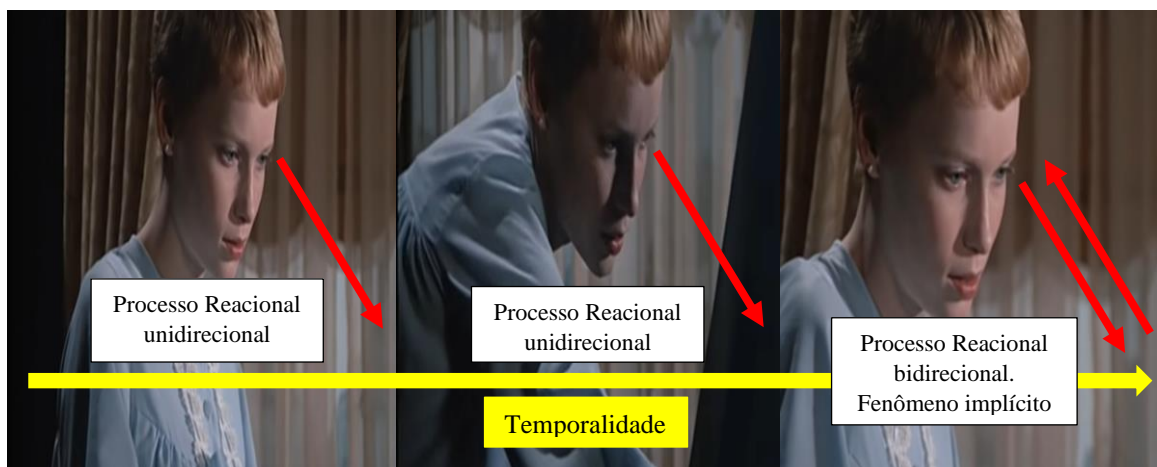
**Figura 40:** cenas 8 e 9 da sequência 3



Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

A partir da cena 10, encontramos novamente uma mudança de *Frame* no qual Rosemary preenche toda a tela. Temos ainda um processo reacional. Todavia, há uma mudança de processo reacional unidirecional nas cenas 10-12 para um processo reacional bidirecional nas cenas 12-14. Em outras palavras, a partir da cena 12 há uma interação visual entre Rosemary e seu bebê, participante oculto. Tal contato pode ser entendido após o processo acional no qual Rosemary arruma o carinho do seu filho, cena 14, e principalmente após o rompimento do choro do bebê na cena 13. Isto é, o bebê para de chorar após ver a sua mãe.

**Figura 41:** mudança de Processo Reacional Unidirecional para Processo Reacional Bidirecional entre as cenas 10 e 14 da sequência 3



Fonte: O bebê de Rosemary (1968)

O som do bebê chorando, assim como o fim do choro, podem ser percebidos como um estágio de saliência no nível auditivo descrito por van Leeuwen (1999) como *figure*. Os sons denominados como *figure* são aqueles que possuem uma importância na construção de

significados do filme, se diferenciando, portanto, de outros sons que poderiam ser colocados na montagem do filme com a única finalidade de aumentar o nível de realismo.

A utilização do tema do filme, cantado por Mia Farrow, atriz que interpreta a protagonista Rosemary (DISCOGS, 2022), também é colocado na última cena do filme. A presença da trilha sonora pode ser interpretada de duas maneiras: em primeiro lugar, para sinalizar uma ideia de finalização e unidade no filme, uma vez que ela foi colocada também na sequência de abertura; em segundo lugar, para enfatizar a presença da maternidade, uma vez que se trata de uma canção de ninar.

Outro fator importante na análise multimodal se trata das relações das cores presentes nas cenas. De acordo com Kress e van Leeuwen (2021), há dois pontos a serem pensados na articulação entre cores e criação de significados. O primeiro deles diz respeito a uma associação das cores com os diversos locais e espaços que elas foram previamente utilizadas. Sendo assim, dentro de uma determinada cultura, as cores possuem diferentes valores simbólicos. Ao pensar sobre as relações de gênero, percebemos, por exemplo, que a cor rosa tem sido utilizada em associação ao feminino. Com isso, é comum encontrar brinquedos destinados ao público feminino infantil onde há uma predominância dessa cor, ou presenciar quartos infantis femininos decorados majoritariamente com a cor rosa.

O segundo ponto refere-se às características distintivas das cores, no qual o potencial de construção de significados das cores encontra-se em suas propriedades materiais. Com isso, leva-se em conta pontos como saturação, pureza, transparência, luminosidade, etc., que são colocados em escala. Ainda se tratando das cores e suas relações com gênero, podemos perceber que muitos quartos infantis masculinos são decorados e pintados de azul. Entretanto, geralmente utilizam-se tons mais claros de azul, evitando-se uma grande saturação.

Na sequência analisada, duas cores chamam atenção em especial, sendo elas o preto e o azul. O preto pode ser percebido na coloração do carrinho de bebê, sendo uma cor que remete ao obscuro. Além disso, a presença da cruz invertida pendurada no carrinho também é um sinal associado ao Satanismo, principalmente na cultura pop (MENEGETTI, 2017). Entendemos através da articulação da cor do carrinho de bebê, da cruz invertida e da história do filme em si, que há uma sinalização da presença de um movimento satanista.

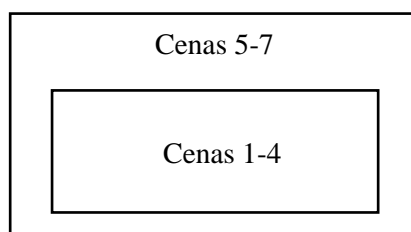
Ademais, também é possível ressaltar alguns apontamentos a partir da camisola azul de Rosemary. De acordo com Staudt (2015), a cor azul pode ser vista por meio de uma articulação simbólica bíblica uma vez que ela é mencionada em alguns momentos do antigo

testamento. As relações entre a cor azul e alguns fatores bíblicos serão apresentados na última seção desta análise.

#### 4.3.3. Dimensão discursiva fílmica

Na sequência analisada, percebemos uma mudança de *frame* a partir da cena 5, onde há um distanciamento de câmera, fazendo com que uma maior parte dos corpos de Rosemary e Roman ficassem a mostra, além de introduzir outros personagens através de uma relação discursiva chamada de elaboração (WILDFEUER, 2016). Por meio da elaboração, um segundo evento é utilizado dando mais detalhes de um primeiro. O efeito produzido é denominado de *part-of*, já que um conjunto de cenas encontra-se dentro de outro. Sendo assim, poderíamos dizer que as cenas 5-7 contém as cenas 1-4, conforme a ilustração abaixo.

**Figura 42** - efeito *part-of*



Fonte: autor

Ademais, devido ao distanciamento da câmera a partir da cena 5, Roman e Rosemary passam a ocupar menos espaço nos enquadramentos, fazendo com que o telespectador acesse outros pontos do cenário e, inclusive, outros personagens. Além disso, há um corte que nos leva às cenas 8-9, nas quais encontramos um grupo de personagens observando Rosemary com um olhar de felicidade. A relação discursiva fílmica encontrada nas cenas 5-9 é chamada de pano de fundo onde há a exposição de elementos e informações acerca do principal evento analisado (WILDFEUER, 2016).

A relação discursiva fílmica de pano de fundo pode ser vista em paralelo com a posição de circunstância na gramática sistêmico-funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014) e na gramática do *design* visual (KRESS; van LEEUWEN, 2021). Isto é, o pano de fundo traz uma expansão que pode ser de localização, acompanhamento, extensão, etc., aos processos. Desta forma, o pano de fundo auxilia na construção de significados referentes ao processo.

Em relação à sequência analisada, o processo principal seria a interação de Rosemary com seu bebê. O pano de fundo, no entanto, refere-se: 1. Aos demais personagens que observam o processo principal; 2. A localização espacial, casa do personagem Roman, e o que podemos ver nela, incluindo as cortinas, os quadros, as poltronas, móveis gerais da casa, etc.; 3. Uma localização temporal, mesmo que vaga, que pode ser percebida pela cor do céu por de trás das cortinas em conjunto com o fato dos abajures e luzes estarem ligados, mostrando que a luminosidade natural do local não está satisfatória.

Uma vez que o paralelo entre pano de fundo e circunstâncias pode ser traçado, há a possibilidade de uma transposição da sequência analisada de forma generalizada para um texto verbal, onde encontraríamos:

- (i). Rosemary interage com seu bebê **na presença de vizinhos e conhecidos** (Relação discursiva de pano de fundo - Circunstância de acompanhamento);
- (ii). Rosemary interage com seu bebê **na casa de Roman** (Relação discursiva de pano de fundo - Circunstância de localização);
- (iii). Rosemary interage com seu bebê **ao entardecer** (Relação discursiva de pano de fundo - Circunstância de localização).

Entretanto, as relações discursivas fílmicas de pano de fundo se tornam menos aparentes nas quatro últimas cenas do filme (cenas 10-14). Nelas, voltamos a atenção total para Rosemary que ocupa grande parte do *frame*. Devido ao *zoom*, que atinge seu ápice máximo na última cena, é possível ter mais detalhes das afeições serenas de Rosemary.

#### 4.3.4. Dimensão macro linguística

De acordo com Fairclough (2003), ideologias são representações do mundo social que podem estabelecer, manter ou mudar relações de poder e dominação. Tais representações são imprimidas nas identidades dos agentes sociais. Sobre isso, Fairclough (2016) ressalta

Entretanto, argumentaria que, ao produzirem seu mundo, as práticas dos membros são moldadas de forma **inconsciente**, por estruturas sociais, relações de poder e pela natureza da prática social em que estão envolvidos, cujos marcos delimitadores vão sempre além da produção de sentidos (p. 104 – destaque próprio).

Sendo assim, nem sempre os agentes sociais possuem consciência de suas práticas, fazendo com que haja uma naturalização das relações de poder. Isto é, os agentes auxiliam na manutenção das relações discrepantes de poder sem nem sequer perceberem seus atos. Uma maneira de entender esse aspecto inconsciente do discurso seria por meio do conceito de esquemas mentais utilizado por van Dijk (2020). Segundo o autor, os modelos mentais são representações que construímos ao longo de nossas vidas sobre os eventos ou episódios dos mais diversos tipos presentes no dia a dia. Além disso, eles são construídos por meio de uma base mista, isto é, não apenas coletiva, mas também individual.

Tratando-se das relações de gênero, Bourdieu (2020) argumenta que há uma dominação do masculino perante ao feminino. Entretanto, temos aqui um processo que acontece no campo do simbólico e de maneira inconsciente, assim como o das práticas sociais proposto por Fairclough (2016). A separação entre o masculino e o feminino se dá subjetivamente por meio da incorporação de esquemas cognitivos que ordenam a percepção dos indivíduos (BOURDIEU, 2020).

Podemos, portanto, articular a visão de Bourdieu (2020), de incorporação dos esquemas cognitivos, com a perspectiva dos esquemas mentais de van Dijk (2020). É possível trazer essa combinação aos estudos discursivos críticos voltados às relações de gênero por meio da introjeção das representações do masculino e feminino. Em outras palavras, introjetamos representações sobre os gêneros, assim como papéis relacionados a eles, como ser mãe, pai, a concepção de família, etc., que formam nossas identidades, visões de mundo e são, posteriormente, colocados no discurso. Uma vez que as estruturas sociais são moldadas pelo discurso (FAIRCLOUGH, 2016), tais esquemas mentais são constituídos ideologicamente. Dessa forma, conseguimos entender o aspecto inconsciente das práticas sociais descritas por Fairclough (2016).

Ao resgatar a análise linguística da sequência analisada de *O bebê* de Rosemary (1968), percebemos uma distinção do subtipo de processo das sentenças enunciadas por Rosemary e Roman. Enquanto Rosemary utiliza uma oração relacional atributiva para se referir ao ser mãe, “está querendo que eu seja uma mãe para ele”, Roman utiliza uma oração relacional identificativa, “E você não é?”. Sendo assim, Roman reforça a ideia de ser mãe como identidade, ou seja, parte inerente ao ser. Ao fazer isso, Roman solidifica a visão da mulher como ser necessariamente maternal. Neste caso, ser mãe é parte da identidade da mulher, fortalecendo a ideia de que toda mulher necessita ser mãe.

A visão da relação entre a mulher e a maternidade pode ser percebida nos discursos e nas estruturas sociais, o que acaba por promover representações da mulher como um ser divino, sem pecado, voltado aos filhos e à família. Neste caso, encontramos uma introjeção dos esquemas mentais que acabam por formar representações da mulher associadas à maternidade. Sendo assim, há uma naturalização da mulher-mãe, fazendo com que muitos agentes sociais não consigam pensar na figura da mulher separada da figura de mãe.

Peguemos como exemplo o título do filme analisado neste trabalho *O bebê de Rosemary*, ou, no original, *Rosemary's baby*. Por meio da presença do possessivo no inglês, notamos que o filho pertence à Rosemary. A indagação que poderia ser feita é: por que não encontramos no título uma presença paterna? Percebemos, já no título do filme, que a relação entre mãe e filho é muito maior do que a relação pai e filho uma vez que não há nem menção de uma figura paterna no título do longa.

Como contra-argumento, poderíamos pensar que a presença do nome diabo, Satã, demônio, entre outros, como parte do título poderia entregar *spoilers* sobre o filme. Entretanto, seria possível ter uma terceira via. Isto é, um título que não mencionaria Rosemary, a figura do diabo e uma possível gravidez. Sendo assim, percebemos que o papel de ser mãe é tão forte que consegue até mesmo apagar a figura do diabo no título do filme. Ou seja, mesmo sendo filho de Satã, o bebê ainda assim possui uma afinidade e conexão maior com sua mãe.

Ademais, o enredo de *O bebê de Rosemary* (1968) apresenta pontos em paralelo com a história bíblica de Maria. O fato de ser mãe de um ser que transcende ao humano, filho de uma figura mística são pontos em comum entre as histórias. O próprio nome Rosemary já faz uma referência à Mary, versão de Maria em inglês. Desta forma, ao contrastar os enredos, teríamos Rosemary como Maria, Guy como José, o Diabo como Deus e o bebê como Jesus.

Sendo assim, ao analisar a sequência proposta, há dois pontos a serem ressaltados: 1. a cor azul da camisola de Rosemary; 2. as características físicas de Rosemary. Para Kress e van Leeuwen (2021), uma das possibilidades de análise das cores na construção de significados se dá por meio do simbólico, isto é, as representações simbólicas evocadas pelas cores. Uma vez que um paralelo entre a história de Rosemary e Maria está sendo feito, a bíblia pode ser uma fonte útil no descortinamento da simbologia da cor azul.

Embora não haja menções acerca do azul no novo testamento, encontramos algumas menções sobre a cor no antigo testamento (STAUDT, 2015). Uma delas se encontra no livro dos números, onde temos

38. Fala aos filhos de Israel, e dize-lhes: Que nas bordas das suas vestes façam franjas pelas suas gerações; e nas franjas das bordas ponham um cordão de azul.

39. E as franjas vos serão para que, vendo-as, vos lembreis de todos os mandamentos do Senhor, e os cumprais; e não seguireis o vosso coração, nem após os vossos olhos, pelos quais andais vos prostituindo (BÍBLIA ONLINE, NÚMEROS, 15: 38-39).

Percebemos na passagem acima uma associação entre a cor azul e um obediência à figura de Deus. O azul, dessa forma, serviria como uma espécie de lembrete de obediência e servidão ao senhor, assim como de tentativa de evitar desejos e ambições particulares. No filme, embora Rosemary tenha uma atitude agressiva ao descobrir a história por trás de sua gravidez, ela acaba por terminar o longa de forma pacífica e serena. Temos, portanto, um sufocamento dos desejos individuais para servir ao diabo, que entra no lugar de Deus, assim como pode ser encontrada uma postura pacífica de Rosemary, que é comumente relacionada ao feminino (BOURDIEU, 2020).

Encontramos na figura 43 o contraste entre a figura da virgem Maria e de Rosemary

**Figura 43** - contraste entre Rosemary e virgem Maria



Cena de O bebê de Rosemary (1968) seguida do quadro de Maria pintado por Pietro Di Giovanni d’Ambrogio – Domínio público.

Notamos a presença da cor azul na vestimenta de Rosemary e Maria que simboliza uma obediência à Deus, no caso de Maria, ou ao Diabo, no caso de Rosemary. Ademais, devido a uma visão eurocentrista, Maria muitas vezes é representada como uma mulher branca de olhos claros, como vemos na pintura do italiano Pietro Di Giovanni d’Ambrogio (1410-1449) que muito se assemelha às características físicas de Rosemary.

Concluimos que ao traçar um paralelo entre Rosemary e virgem Maria, há um fortalecimento da visão da mulher como ser divino. Ademais, a figura materna se solidifica como parte inerente da identidade feminina. A utilização da cor azul articulada ao livro dos



números do Antigo Testamento reforça a obediência a Deus, paralelamente ao Diabo na história analisada, que neste caso significa ser mãe.

Desta forma, o paralelo religioso entre *O bebê de Rosemary* (1968) e a história de Maria corrobora para uma ideologia da dominação do masculino, dando o papel da maternidade como algo divino e intrinsecamente associado à essência do feminino. Além disso, *Rosemary* termina o filme indicando, por inferência, que ela aceitou o papel de ser mãe, mesmo que o pai de seu filho seja Satã. Essa aceitação não se deu, em nenhum momento, por vias de dominação física, mas simbólica. Em outras palavras, a representação da associação entre ser mulher e mãe estava tão fortalecida nos esquemas mentais de *Rosemary* que ela não conseguiu evitar ocupar tal posição.

Pensando por meio dos conceitos de ideologia e hegemonia conforme Fairclough (2003; 2016), finalizamos essa análise apontando que o *corpus* analisado exibe uma representação dos gêneros conforme aquela ressaltada por Bourdieu (2020), em que há uma introjeção de esquemas cognitivos de gênero que resultam em ações e perspectivas objetivas. Assim, temos ideologias que se tornam naturalizadas ou automáticas que operam vias relações hegemônicas de subordinação do gênero feminino via consentimento simbólico (FAIRCLOUGH, 2016).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisamos, neste trabalho, o filme estadunidense de horror *O bebê de Rosemary* (1968) com o objetivo de promover uma reflexão crítica acerca das relações ideológicas e de poder envolvidas nos discursos e representações de gênero nessa obra cinematográfica. Sendo assim, visamos responder as seguintes indagações (a) Como são construídas as representações de gênero no filme estadunidense *O bebê de Rosemary* (1968)?; (b) Quais são os mecanismos linguísticos e multimodais utilizados na construção das representações de gênero do filme?; (c) como as relações discursivas fílmicas articulam as ideologias e representações de gênero encontradas no *corpus*?; (d) de quais formas as representações de gênero do filme auxiliam na construção de formas de horror do longa?

Para responder tais indagações, seguimos um caminho do micro ao macro nas análises que foram divididas em dimensões. Na dimensão linguística, nos baseamos na Gramática Sistêmico-Funcional (HALLIDAY; MATTHIESEEN, 2014), mais especificamente, na metafunção Ideacional. Na dimensão multimodal, nos ancoramos na Gramática do *Design* Visual (KRESS; van LEEUWEN, 2022) e na Semiótica Social (HODGE; KRESS, 1988; van LEEUWEN, 2005). Na dimensão discursiva fílmica, nos pautamos nas relações discursivas fílmicas (WILDFEUER, 2014; SOARES, 2022) e na teoria cognitiva da narratividade cinematográfica (BORDWELL, 1985). Finalmente, na dimensão macro linguística trabalhamos com os conceitos de ideologia e hegemonia (FAIRCLOUGH, 2003; 2016), esquemas mentais (DIJK, 2020) e dominação masculina (BOURDIEU, 2020).

Se tratando dos resultados finais das análises, observamos que na dimensão linguística da análise I há uma tentativa de justificativa por parte de Guy do possível<sup>4</sup> ato de estuprar Rosemary. Na oração “Foi divertido para quem gosta de necrofilia”, Guy ressalta que o ato foi prazeroso para ele. Já na oração “Não queria perder a noite do bebê”, Guy se justifica por meio de uma oração mental desiderativa que serviria como um forte argumento haja vista que o casal tinha planos de engravidar. Encontramos nessa última oração uma tentativa, por parte de Guy, de comover Rosemary, isto é, mostrar que o ato sexual não consentido apenas ocorreu para o benefício do casal.

---

<sup>4</sup> Dependendo da fábula construída pelo espectador, Rosemary foi estuprada por uma criatura bestial e não por Guy.

Por fim, quando Rosemary se demonstra insatisfeita com as justificativas de Guy, o mesmo apresenta uma oração relacional atributiva, na qual o atributo “meio bêbado” é dado a ele. Percebemos que, ao esgotar suas justificativas, Guy apresenta a ideia de que ele não estava sóbrio durante o ato, fortalecendo a visão de que ele não tinha plena consciência da ação que por ele foi desenvolvida.

Linguisticamente, notamos na sequência 1 uma troca de turnos na qual Guy apresenta gradualmente justificativas pelo ato de ter estuprado Rosemary. Tais justificativas se apresentam, em sua maior parte, por meio de orações relacionais e mentais. Vale ressaltar que, por mais que Rosemary tenha apresentado um descontentamento com a situação, o estupro não foi taxado como um acontecimento. Rosemary expõe sua infelicidade com o ocorrido, contudo, nada de concreto é feito.

Na dimensão multimodal da análise 1, encontramos Guy e Rosemary como participantes alternantes. A maior parte da sequência é rica em processos reacionais, como visto nas cenas 5, 6, 7, 8, etc. Entretanto, devido ao recorte de *frame*, presenciamos apenas um participante por cena, mesmo que seja possível entender que eles se olham no longa.

Ademais, também é possível presenciar a utilização de diferentes ângulos na sequência. A presença de distintos ângulos apresenta os participantes de formas variadas aos espectadores uma vez que presenciamos Guy por meio de um ângulo frontal e Rosemary por meio de um ângulo oblíquo. A utilização de um ângulo oblíquo para representar Rosemary facilita o acesso do espectador ao corpo da protagonista que se encontra com visíveis arranhões. Além disso, a paisagem semiótica da sequência é rica em cor amarela e tons pastéis, contrastando com a escura sequência antecessora. Ademais, encontramos sons do tipo *field* (van LEEUWEN, 1999), já que eles não são cruciais para a construção de significados na sequência.

A dimensão discursiva fílmica da análise 1 aponta a inclinação dos espectadores na construção de algumas hipóteses. Observamos na cena 2 um semblante de preocupação de Guy que dura alguns segundos, isto é, enquanto ele não se encontra no campo de visão de Rosemary. Já nas cenas 8 e 9, o corpo de Rosemary repleto de arranhões é exposto, servindo como um recurso de narratividade fílmica denominado exposição (BORDWELL, 1985). Por meio da exposição, uma informação de valor acerca do *syuzhet* é dada ao espectador. Sendo assim, o espectador sabe que Rosemary foi machucada na noite anterior. Tal informação pode ser associada às sequências anteriores, auxiliando o espectador na criação ou solidificação de hipóteses.

Entretanto, no decorrer da sequência, Guy assume a responsabilidade pelos arranhões no corpo de Rosemary, apresentando, como visto na dimensão linguística de análise, justificativas para o seu ato. A posição adotada por Guy auxilia na construção de distintas fábulas. Em outras palavras, ao assumir a culpa, Guy fortalece a fábula de que não houveram elementos sobrenaturais na noite anterior a manhã representada na cena. Todavia, a postura de Guy causa um tensionamento se comparada à sequência anterior na qual Rosemary se vê estuprada por uma criatura bestial.

Já na dimensão macro linguística da análise 1, percebemos que Rosemary e Guy comportam-se de maneiras que condizem com aquelas apresentadas por Bourdieu (2022). Tal fato ocorre já que Rosemary e Guy muito provavelmente introjetaram no decorrer de suas vidas esquemas cognitivos que inclinam suas ações, gostos e perspectivas de vida. Percebemos, na sequência, uma dominação masculina que se desenvolve simbolicamente por meio de uma hegemonia masculina (CONNELL, 2005) que garante a hierarquização de gêneros.

Guy apresenta um papel de dominação, demonstrando, inclusive, uma possível agressividade sexual, que é tida como um dos fatores demonstrativos de masculinidade (BOURDIEU, 2022). Rosemary, por outro lado, se apresenta calma e pacífica, mesmo quando descobre que foi violentada. Por meio da relação construída pelo casamento, Guy se encontra na posição de dono de Rosemary, fator que explica o motivo pelo qual ele não pediu o consentimento de Rosemary para a realização do ato sexual.

Ademais, mesmo se deparando com o descontentamento de Rosemary, Guy não pede desculpas em nenhum momento da sequência. No entanto, ele apresenta justificativas que suavizam sua responsabilidade. A primeira delas, “já as cortei”, transfere a culpa dos machucados de Rosemary para as unhas de Guy. Nesse caso, o acontecimento do estupro não seria errado, mas machucar Rosemary com unhas grandes sim.

A segunda justificativa, “Foi divertido para quem gosta de necrofilia”, foi utilizada por Guy como justificativa pelo sexo sem consentimento por meio de um gosto pessoal do personagem. Já a terceira justificativa, “Eu não queria perder a noite do bebê”, constrói a razão do estupro a partir de um desejo do casal. Sendo assim, Guy teria, na verdade, tentado auxiliar um objetivo compartilhado entre ele e Rosemary. Por fim, por meio da justificativa “Eu estava meio bêbado”, Guy concede a si mesmo um atributo, construindo a imagem de que ele não estava sóbrio no momento do ato.

Observamos que por meio de suas justificativas, Guy reconhece que Rosemary apresenta-se infeliz com o ocorrido. Notamos, também, que Guy vai mudando de justificativa à medida que ele nota que elas não apresentam efeitos positivos para ele. Ademais, Guy não assume a culpa diretamente em nenhuma de suas justificativas, sendo que na última ele constrói a ideia de que ele não estava raciocinando adequadamente devido a ingestão de bebida alcoólicas da noite anterior.

Na dimensão linguística da análise 2, notamos uma interação entre Rosemary e o seu novo médico, Sapirstein. Na sequência, Rosemary possui apenas 10% das orações presentes na conversa, enquanto Sapirstein possui 90% das orações. Assim sendo, Rosemary não apresenta uma posse de turno balanceada se comparada à Sapirstein que, por sua vez, conduz quase que inteiramente a interação.

Ademais, percebemos um maior índice de orações materiais e relacionais por parte de Sapirstein. Tal fato se explica uma vez que utiliza o formato comando seguido de justificativa para se comunicar com Rosemary. Isto é, Sapirstein dá um comando à Rosemary caracterizado pelo uso do imperativo por meio de uma oração material seguido de uma justificativa ou explicação dada através de uma oração relacional. As orações relacionais apresentadas por Sapirstein articulam o fenômeno da gravidez, que serve como participante 1, com outros participantes, concedendo atributos que enfatizem a gravidez como momento singular e indescritível.

Na dimensão multimodal da análise 2, encontramos dois participantes, Rosemary e Sapirstein, e uma prevalência do processo relacional já que ambos os personagens emanam vetores de olhar. Em algumas cenas, entretanto, temos a presença de um processo reacional transacional unidirecional, uma vez que a participante Rosemary emana um vetor de olhar para o participante Sapirstein que, por sua vez, não emana um vetor de olhar de volta a Rosemary.

Dessa forma, mesmo que os participantes se encontrem em uma interação face a face, Sapirstein apenas faz contato visual com Rosemary na última cena. Ademais, percebemos que Sapirstein ocupa a posição de Fenômeno entre as cenas 1-3 da sequência, desempenhando o papel de um participante projetado (KRESS; van LEEUWEN, 2021). Além disso, a paisagem semiótica da sequência não apresenta cores vibrantes, com exceção da blusa amarela de Rosemary, construindo uma atmosfera mais séria e profissional ao conjunto de cenas, o que é ainda mais solidificado com a exploração do consultório de Sapirstein na cena final.

Na dimensão discursiva fílmica da análise 2, observamos uma construção temporal do filme seguindo o modelo descrito por Bordwell e Thompson de 1-2-3 (2004). Tal construção se ancora na relação discursiva fílmica de narração (WILDFEUER, 2014; SOARES, 2022). Dessa forma, a sequência apresenta um evento que se encaixa de forma espacial e temporal no *syuzhet*. Além disso, devido a forma pela qual a interação entre Rosemary e Sapirstein se desenvolve, a sequência 2 pode inclinar o espectador a construir ou solidificar hipóteses que indiquem uma fábula relacionada ao oculto. Tal fato se justifica uma vez que Sapirstein possui uma relação íntima com os vizinhos de Rosemary, Roman e Minnie, que vão sendo expostos no decorrer da trama como possíveis fontes de perigo.

Na dimensão macro linguística da análise 2, temos uma consulta médica entre Rosemary, paciente, e Sapirstein, médico. Presenciamos devido aos papéis ocupados pelos participantes, a presença de uma exposição de autoridade por parte de Sapirstein. Tal fato ocorre devido ao acúmulo de capital cultural do médico (BOURDIEU, 1983). O capital cultural de Sapirstein permite que o médico ocupe uma posição de dominação em sua interação com Rosemary. Dessa forma, os comandos de Sapirstein, melhor vistos na dimensão linguística de análise, são diretamente articulados com a sua posição profissional.

Entretanto, por meio de seus comandos, Sapirstein tenta impedir que Rosemary tenha acesso aos possíveis diferentes capitais, explicados por Bourdieu (1983) como formas de poder. Vale lembrar que nos eventos mostrados pelo *syuzhet*, Rosemary já se apresenta como um indivíduo que possui um baixo acúmulo de capitais. Dessa forma, por meio de comandos como “Não leia livros” e “Não dê ouvidos aos seus amigos”, Sapirstein tenta isolar ainda mais Rosemary, fazendo com que ela encontre mais dificuldades para se locomover nos campos (BOURDIEU, 1983).

Já na dimensão linguística da análise 3, temos inicialmente uma interação entre Rosemary e seu vizinho, Roman. Encontramos a oração “Está querendo que eu seja uma mãe para ele” dita por Rosemary. Tal fala pode ser descrita como um complexo oracional no qual notamos uma oração mental projetante seguida de uma oração relacional projetada. A primeira oração, “está querendo”, é dita como mental desiderativa já que ela expressa um desejo (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Todavia, percebemos nessa última oração que, apesar de ela ter sido dita por Rosemary, o Experienciador é Roman. Assim sendo, Rosemary indica que o desejo referente à oração não é dela, mas de Roman.

Ademais, percebemos que a oração “que eu seja uma mãe para ele” é definida como relacional atributiva, contrastando com a oração dita por Roman “E você não é?”, na qual

temos um processo relacional identificativo. Dessa forma, percebemos um contraste na construção da figura materna, haja vista que Rosemary trata a posição de ser mãe como atributo, enquanto Roman representa a maternidade como parte inerente da identidade de Rosemary.

Na dimensão multimodal da análise 3, encontramos nas cenas da sequência outros participantes além de Rosemary e Roman, como os vizinhos de Rosemary, Guy, personagens desconhecidos do espectador, etc. Ademais, também observamos distintos processos, como o verbal e o reacional que, por se tratar de um filme, podem se encontrar emaranhados em algumas cenas.

Devemos ressaltar que há a presença, no plano auditivo, do choro do bebê de Rosemary que é apenas interrompido quando mãe e filho fazem contato visual direto. Sendo assim, tal som é definido por van Leeuwen (1999) como *figure*, já que ele auxilia na construção de sentidos do longa. Também escutamos uma canção de ninar cantada pela própria atriz que interpreta Rosemary, Mia Farrow (DISCOGS, 2022) solidificando, ainda mais, a presença de um possível instinto maternal da protagonista.

Na paisagem semiótica da sequência, há duas cores que se destacam. A primeira delas é o preto, percebido na coloração do carrinho de bebê que, ao ser somado com a presença da cruz invertida pendurada, pode remeter ao obscuro. A segunda cor é o azul, visto na camisola vestida por Rosemary. Staudt (2015) afirma que a cor azul é mencionada na bíblia, sendo achada, principalmente, no antigo testamento.

Na dimensão discursiva fílmica, percebemos uma mudança de *frame* a partir da cena 5 na qual há um distanciamento de câmera, deixando a mostra a maior parte dos corpos de Rosemary e Roman. Ademais, presenciamos a introdução de outros participantes por meio de uma relação discursiva chamada de elaboração (WILDFEUER, 2016). Já nas cenas 5-9, encontramos a exibição de elementos e informações acerca do principal evento mostrado nas cenas, caracterizando uma relação discursiva fílmica intitulada de plano de fundo (WILDFEUER, 2014).

Mesmo se tratando da última sequência do longa, não encontramos explícitas respostas para as dúvidas e possíveis hipóteses levantadas no decorrer da exposição dos eventos do *syuzhet*. Dessa forma, Polanski termina o filme mantendo a ambiguidade presente desde o início da película. Entretanto, as cenas finais podem servir como momento de exposição do filme (BORDWELL, 1985), uma vez que o espectador pode entender que Rosemary aceitou a posição de ser mãe. Tal fato ocorre já que o espectador consegue ver,

por meio do *zoom*, as afeições apresentadas por Rosemary em conjunto com o reaparecimento da música principal da trilha sonora do filme, a canção e ninar cantada por Mia Farrow.

Já na dimensão macro linguística da sequência 3, ressaltamos que Roman solidifica a visão da mulher como ser necessariamente maternal, enquanto Rosemary representa a gravidez como um atributo, como visto na dimensão linguística de análise. Tais concepções entre a relação da mulher com a gravidez podem ser percebidas nos discursos que circulam socialmente. Ademais, tal articulação entre gênero e gravidez é introjetada cognitivamente pelos esquemas mentais (DIJK, 2020) promovendo discursos ideológicos e automatizando práticas.

Além disso, os eventos do *syuzhet* do longa mostram pontos em paralelo com a história bíblica de Maria. Em primeiro lugar, temos o nome Rosemary que possui, por si só, o nome Mary – Maria em inglês. Em segundo lugar, em ambas as histórias encontramos uma personagem feminina mãe de um ser que transcende ao humano, filho de uma figura mística. Em terceiro lugar, observamos a camisola azul de Rosemary, cor também presente nas representações de Maria, que simboliza, biblicamente, uma obediência à Deus. Tal obediência representa um sufocamento dos desejos particulares e uma postura mais passiva, fatores que condizem com a descrição dos gêneros apresentados por Bourdieu (2020). Dessa maneira, observamos um paralelo entre Rosemary e Maria, fortalecendo a visão da mulher e da figura de mãe como seres divinos.

De forma geral, o *syuzhet* de *O bebê de Rosemary* (1968) foi construído para que o espectador seja guiado em uma história que apresenta, principalmente, dois distintos resultados. Devido a forma pela qual o diretor guiou o espectador, há aqueles que acreditam que Rosemary foi estuprada, de fato, por uma criatura bestial ou o próprio Satã. Todavia, encontramos aqueles que entendem que Rosemary não se encontra em plena saúde mental e, por isso, alguns eventos apresentados no longa sejam apenas reais para a protagonista, não sendo reais. A forma pela qual o espectador entende a fábula depende dos significados criados por ele ao assistir o longa, incluindo os esquemas cognitivos do próprio espectador.

Se levarmos em conta a fábula do ocultismo, temos Rosemary engravidando do filho de Satã. Observamos, nesse caso, que o corpo de Rosemary foi usado como forma de troca por benefícios que serão destinados ao seu marido, Guy. Além disso, vale ressaltar que o papel de marido e homem é tão robusto no longa que o próprio diabo teve que pedir permissão à Guy para engravidar Rosemary.



No entanto, se focarmos na fábula que Rosemary criou os eventos sobrenaturais do *syuzhet* em sua mente, ainda assim teríamos um estupro. Com possíveis discussões levantadas pela dualidade de fábulas, muito se discute sobre a sanidade de Rosemary. Em outras palavras, de acordo com a forma pela qual o espectador é guiado no longa, encontramos debates se o ocultismo presente é verdadeiro na trama ou falso. Todavia, pouco se ressalta a respeito da relação entre Guy e Rosemary, incluindo o fato de que Guy pode ter estuprado Rosemary na película.

O filme *O bebê de Rosemary* (1968) é classificado como horror e é baseado na obra de mesmo nome de Ira Levin (1967). Entretanto, diferentemente dos outros filmes de horror de sua época, como *A noite dos mortos vivos* (1968), *O exorcista* (1973), *O massacre da serra elétrica* (1974), etc., o horror de *O bebê de Rosemary* (1968) não é construído por meio da utilização de cenas de assassinato, possessão, ou quaisquer outros tipos de horror gráfico. O horror de *O bebê de Rosemary* (1968) é sustentado pelas relações entre Rosemary e aqueles que a rodeiam, como seu marido, seus vizinhos, seu médico, etc., convidando-nos a pensar sobre a relação entre dominação e gênero.

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos do estado**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1992.
- ANDRADE, I. Y. F. Habitus e processos sociais: revisando as teorias de Pierre Bourdieu e Norbert Elias. **Abordagens**, João Pessoa, v.1, n.1, 2019.
- ARNHEIM, R. **Art and visual perception**. Berkeley: University of California Press, 1974.
- ARNHEIM, R. **The power of the center**. Berkeley: University of California Press, 1982.
- ASHER, N.; LASCARIDES, A. **Logics of Conversation**. London: Cambridge University Press, 2003.
- ASP, E. The twin paradoxes of unconscious choice and unintentional agents: what neurosciences say about choice and agency inaction and language. In: FONTAINE, L. *et al.* **Systemic Functional-Linguistics: exploring choice**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- BAGNO, M. **Dicionário crítico de Sociolinguística**. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.
- BARROS, S. M. Bases filosóficas de análise de discurso crítica. In: BATISTA JUNIOR *et al.* **Análise de Discurso Crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. p. 36-47.
- BATEMAN, J. A. Towards a grande paradigmatic of film: Christian Metz reloaded. **Semiótica**, v. 167, n. 7, p.13-64, 2007.
- BATEMAN, J. A.; SCHMIDT, K. H. **Multimodal film analysis: how films mean**. New York: Routledge, 2011.
- BATISTA JUNIOR *et al.* **Análise de Discurso Crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018.
- BEASLEY, C. **Gender and sexuality: critical theories, critical thinkers**. London: Sage publications, 2005.
- BEASLEY, C. **What is Feminism?: An Introduction to Feminist Theory**. London: Sage, 1999.
- BESSA, D.; SATO, D. T. B. Categorias de análise. . In: BATISTA JUNIOR *et al.* **Análise de Discurso Crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. p.124-157.
- BÍBLIA ONLINE. **Números**. Disponível em: < <https://www.bibliaonline.com.br/acf/nm>>. Acesso em 25 de nov. 2022.
- BONNEWITZ, P. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis:
- BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film art: an introduction**. 7 ed. New York: McGraw Hill, 2004.
- BOURDIEU, P. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983. Editora Vozes, 1998.

- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 18. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2020.
- BOURDIEU, P. **A distinção**. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil LTDA, 1989.
- BUTLER, J. **Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"**. London: Routledge, 2011.
- BUTLER, J. **Gender trouble**. London: Routledge, 2007.
- CABRERA, J. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. São Paulo: Rocco digital, 2006.
- CARMO, C. M. **O lugar da cultura nas teorias de base linguística sistêmico-funcional**. Curitiba: Editora Anncris, 2014.
- CARRIGAN, T. *et al.* Toward a new sociology of masculinity. *In: MURPHY, P. M. Feminism and masculinities*. New York: Oxford University Press., 2004.
- CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Miraflores: Editora Difel, 1988.
- CHOULIARAKI, L.; FAIRCLOUGH, N. **Discourse in late modernity: rethinking critical discourse analysis**. Edinburgh: Edindurgh University Press, 1999.
- CLARK, M; SENN, B. **Sixties shockers: a critical filmography of horror cinema, 1960-1969**. Jefferson: McFarland e Company, 2011.
- CLATTERBAUGH, K. What is problematic about masculinities?. *In: MURPHY, P. M. Feminism and masculinities*. New York: Oxford University Press., 2004.
- COLLINS, A. M.; LOFTUS, E. F. A spreading-activation theory of semantic processing. **Psychological Review**, 82, p.407–428, 1975.
- CONNELL, R.W. **Masculinities**. Los Angeles: Barkeley, 2005.
- CONNELL, R.; PEARSE, R. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: Nversos, 2015.
- CUNHA, A. F. Funcionalismo. *In: MARTELOTTA, M. E. (org.). Manual de Linguística*. 2. ed. São Paulo: Contexto, p.157 - p.177, 2011.
- CUNHA, M. A. F.; SOUZA, M. M. **Transitividade e seus contextos de uso**. São Paulo: Cortez, 2011.
- DISCOGS. **Mia Farrow – Lullaby From "Rosemary's Baby"**. Disponível em: <<https://www.discogs.com/release/2126076-Mia-Farrow-Lullaby-From-Rosemarys-Baby>>. Acesso em 27 de nov. 2022.
- ELSAESSER, T.; BUCKLAND, W. **Studying contemporary American film: a guide to movie analysis**. London: Arnold, 2002.
- EISENSTEIN, S. **Film form: essays in film theory**. Harvest book, 1949.
- FAIRCLOUGH, N. **Language and power**. London: Longman, 1989.

- FAIRCLOUGH, N. **Discourse and social change**. Cambridge: Polity Press, 1992.
- FAIRCLOUGH, N. **Analysing discourse: textual analysis for social research**. London: Routledge, 2003.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.
- FERRO, M. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.
- FIGUEREDO, G. P. **Introdução ao perfil metafuncional do português brasileiro: contribuições para os estudos multilíngues**. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, p. 383. 2011.
- FOWLER, R. *et al.* **Language and control**. London: Routledge, 1979.
- FUZER, C.; CABRAL, S. R. S. **Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa**. Campinas: Mercado das Letras, 2014.
- GAZZANIGA, M. *et al.* **Ciência psicológica**. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2018.
- GLOVER, C. J. **Men, women and chain saws: gender in the modern horror film**. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**, volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- GRAY, P.; BYORKLUND, D. F. **Psychology**. 7. ed. New York: Worth publishers, 2014.
- GREVEN, D. **Representations of femininity in American Genre Cinema: The woman's film, film noir, and modern horror**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- HALLIDAY, M. A. K. **Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning**. London: Edward Arnold, 1978.
- HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **Introduction to Functional Grammar**. 4. ed. New York: Routledge, 2014.
- HODGE, B.; KRESS, G. **Social Semiotics**. New York: Cornell University Press, 1988.
- HUTCHINGS, P. **Historical dictionary of horror cinema**. 2. ed. London: Rowman e Littlefield, 2018.
- JACKSON, S.; SCOTT, S. Sexual skirmishes and feminist factions: twenty-five years of debate on women and sexuality. In: JACKSON, S.; SCOTT, S. (Orgs.). **Feminism and Sexuality: A Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996
- JACKSON, S. Gender and heterosexuality: a materialist feminist analysis. In: M. MAYNARD, M.; J. PURVIS, J. (eds.). **(Hetero)sexual Politics**. London: Taylor & Francis, 1995.
- JENKINS, R. **Key sociologists: Pierre Bourdieu**. New York: Routledge, 1992.
- JOURDAIN, A.; NAULIN, S. **A teoria de Pierre Bourdieu e seus usos sociológicos**. Petrópolis: Vozes, 2011.

- KALANTZIS, M. et al. **Letramentos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.
- KRESS, G. **Learning to write**. 2. ed. London: Routledge, 1993.
- KRESS, G.; HODGE, B. **Language and ideology**. London: Routledge, 1979.
- KRESS, G.; van LEEUWEN, T. **Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication**. London: Arnold, 2001.
- KRESS, G.; van LEEUWEN, T. . **Reading images: The grammar of visual design**. 3. ed. New York: Routledge, 2021.
- LEVIN, I. **Rosemary's baby**. New York: Pegasus Books LLC, 1967.
- LEVIN, I. **The Stepford wives**. New York: Random house, 1972.
- LEVIN, I. **The boys from Brazil**. New York: Random house, 1976.
- LYONS, J. **Linguagem e linguística: uma introdução**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- MARTIN, J. R. *et al.* **Deploying Functional Grammar**. Beijing: Commercial Press, 2010.
- MATTHIESSEN, C. M. I. M., TERUYA, K.; LAM, M. **Key terms in Systemic Functional-Linguistics**. New York: Continuum International Publishing Group, 2010.
- MENEGHETTI, D. **Quais símbolos são considerados “do mal”? O que significam?**. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-simbolos-sao-considerados-do-mal-o-que-significam/>>. Acesso em 26 de nov. 2022.
- METZ, C. **Film language: a semiotics of the cinema**. Chicago: University of Chicago, 1974.
- NADER, K. *et al.* Fear memories require protein synthesis in the amygdala for reconsolidation after retrieval. **Nature**, 406, p.722–726, 2000.
- NASHAWATY, C. **The 37 scariest movies of all times**. Disponível em: <<https://ew.com/movies/scariest-movies-all-time/>>. Acesso em 22 de out. 2023.
- ORTIZ, R. A procura de uma sociologia da prática. In: BOURDIEU, P. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983. p. 7-38.
- PAGANO, A. S. Modelagem da linguagem e do contexto na teoria sistêmico-funcional. **Revista da Abralin**, v. 19, n. 3, p.25 – p.49, 2020.
- PARKER, R. D. **How to interpret literature: critical theory for literary and cultural studies**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. ORLANDI *et alii*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- PEREIRA, A. S. *et al.* Discurso. In: IRINEU, L. M *et al.* **Análise de discurso crítica: conceitos-chave**. Campinas: Pontes editores, 2020.
- PUDOVKIN, V. **Film technique and film acting**. New York: Grove, 1960.

- RESENDE, V. M.; RAMALHO, V. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Editora Contexto, 2019.
- RUBIN, G. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. IN: VANCE, C. (Org.). **Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality**. London: Routledge, 1984.
- SAUSSURE, F. **Curso de Linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SILVA, F. D. B.; *et al.* Hegemonia. In: IRINEU, L. M *et al.* **Análise de discurso crítica: conceitos-chave**. Campinas: Pontes editores, 2020.
- SOARES, L. A. A análise do discurso fílmico sob a perspectiva textual-linguística e multimodal. **Revista da Abralín**, v. 20, n. 2, p. 1-26, 2022.
- STAUDT, R. J. **The color blue: a may tribute to our lady**. Disponível em: <<https://catholicexchange.com/the-color-blue-a-may-tribute-to-our-lady/>>. Acesso em 26 de nov. 2022.
- SWARTS, D. **Culture and power: The Sociology of Pierre Bourdieu**. London: The University of Chicago Press, 1997.
- TAPPER, M. Can a feminist be a liberal? **Australasian Journal of Philosophy**, Supplement to vol. 64, 1986.
- THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- TUDOR, A. **Monsters and mad scientists: a cultural history of the horror movie**. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- van DIJK, T. Discurso-cognição-sociedade: estado atual e perspectivas da abordagem sociocognitiva do discurso. **Letrônica**. Porto Alegre, v.9, p.8 - p.29, 2016.
- van DIJK, T. **Discurso e poder**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2020.
- van LEEUWEN, T. **Speech, music, sound**. London: Macmillan Press, 1999.
- van LEEUWEN, T. **Introducing Social Semiotics**. New York: Routledge, 2005.
- van SIJLL, J. **Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- WILDFEUER, J. **Film discourse interpretation: towards a new paradigm for Multimodal Film Analysis**. New York: Routledge, 2016.
- WODAK, R. What is CDA about – a summary of its history, important concepts and its developments. In: WODAK, R.; MEYER, M. (Orgs.). **Methods of Critical Discourse Analysis**. London: Sage publications, 2001.

## Filmografia

**A NOITE DOS MORTOS VIVOS.** Direção: George A. Romero. Produção: Russell W. Streiner. Estados Unidos: Continental distributing (distribuição), 1968. DVD.

**A PROFECIA.** Direção: Richard Donner. Produção: Harvey Bernhard. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1976. DVD.

**HALLOWEEN.** Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill. Estados Unidos: Compass International Pictures e Falcon International Productions, 1978. DVD.

**O BEBÊ DE ROSEMARY.** Direção: Roman Polanski. Produção de William Castle. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1968. DVD.

**O EXORCISTA.** Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty. Estados Unidos: Warner Bros., 1973. DVD.

**O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA.** Direção: Tobe Hooper. Produção: Tobe Hooper. Estados Unidos: Bryanston distributing Company (distribuição), 1974. DVD.

**PSICOSE.** Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. DVD.