

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RAFAELA ARIENTI BARBIERI

ALUCINÓGENOS E SATANISMO EM *O BEBE DE ROSEMARY* (1968)

MARINGÁ
2018

RAFAELA ARIENTI BARBIERI

ALUCINÓGENOS E SATANISMO EM *O BEBE DE ROSEMARY* (1968)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito obrigatório para a conclusão do curso de Mestrado em História, Área de Concentração: História, Cultura e Política. Linha de Pesquisa: História, Cultura e Narrativas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Solange Ramos de Andrade

MARINGÁ

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

B236a Barbieri, Rafaela Arienti
Alucinógenos e satanismo em O bebê de Rosemary
(1968) / Rafaela Arienti Barbieri. -- Maringá, 2018.
192 f. : il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Solange Ramos de
Andrade.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Departamento de História, Programa de Pós-Graduação
em História, 2018.

1. Cinema - Terror. 2. Satanismo. 3.
Alucinógenos. 4. História das crenças. 5. História e
cultura. I. Andrade, Solange Ramos de, orient. II.
Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes. Departamento de História.
Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD 21.ed. 791.43

ECSL-1202/9

ALUCINÓGENOS E SATANISMO EM *O BEBÊ DE ROSEMARY* (1968)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito obrigatório para a conclusão do curso de Mestrado em História, Área de Concentração: História, Cultura e Política. Linha de Pesquisa: História, Cultura e Narrativas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Solange Ramos de Andrade

Aprovada em _____

Prof^ª. Dr^ª. Solange Ramos de Andrade - Presidente

Prof^ª. Dr^ª. Edilece Souza Couto - 1^ª. Examinadora

Prof. Dr José Henrique Rollo Gonçalves – 2^º. Examinador

Maringá
Julho de 2018

Para minha mãe, Sandra Arienti, a borboleta que me ensinou a voar.

Para Ronaldo Barbieri, meu pai e grande exemplo de carinho e companheirismo.

Para meu irmão, Gabriel Arienti Barbieri, cujas descobertas espirituais eu invejo.

Para o LERR, a família que encontrei fora de casa.

AGRADECIMENTOS

[...] Los otros son nuestros verdaderos viajes”. [...] la práctica de la comunicación es el lugar real de la vida religiosa. Cada partida cambia, amplía, renueva ese lugar, que sin embargo sigue siendo la referencia y el desafío de una verdad.

(CERTEAU, 2006, p. 29)

Para Michel de Certeau, se a vida religiosa é fundada no ato de crer, na experiência compartilhada que guia o sujeito ao espaço infinito da fé, minha trajetória acadêmica quebrou algumas jaulas, cascas, algumas ideias prontas. Iniciei uma viagem, adotei um gesto de partida, longe da minha casa e das minhas seguranças. Uma viagem inesgotável, rumo a outras verdades, outras percepções da realidade, outras crenças, enfim, rumo ao Outro. Mas não fiz isso sozinha, afinal, essa é uma prática construída coletivamente, no intercâmbio e diálogo.

Essa partida é dolorosa. Esse universo de possibilidades causa medo, gera angústia, pressiona corpo, ideias, certezas e sufoca. Eu só aprendi a respirar e viver essa viagem com o auxílio de algumas pessoas que me acompanham desde 2012. Atribuo o meu fôlego e todas as felicidades vividas às amizades que construí, àquelas que fortaleci, à família que tenho e também àquela que descobri fora de casa. São relações que transformaram boa parte dessas angústias em algo muito mais bonito, desobstruíram minha visão, trouxeram-me lucidez e proporcionaram as condições de finalizar minha dissertação.

Agradeço aos meus pais, Sandra e Ronaldo. Sem vocês absolutamente nada disso seria possível! Vocês me dão todas as condições de fazer aquilo que mais amo: estudar. Agradeço ao companheirismo, ao apoio, às inúmeras vezes que olharam para mim e repetiram: “calma, vai dar tudo certo, tenha paciência”; aos vinhos e risadas na frente de casa, junto com o gato; as conversas filosóficas e políticas com vocês e o Gabriel, que também não escapou da área de humanas; por sempre me ensinarem coisas que eu pensava já saber. Sem esse apoio fundado em amor e carinho eu não teria finalizado este trabalho.

Quando cheguei a Maringá, no ano de 2012, tive o privilégio de conhecer a família LERR, e a primeira integrante com a qual tive contato foi minha orientadora, a Prof. Dra. Solange Ramos de Andrade. Você foi minha professora, logo no primeiro ano da graduação na disciplina de Introdução aos Estudos Históricos. Quando saí de Toledo, não imaginava que encontraria alguém que me inspirasse tanto, que despertasse em mim, até então atéia, a vontade

de estudar História das Religiões. Isso atribuiu sentido à minha vida. Você me ensinou o que é respeitar o outro diferente de mim, me ensinou a paixão pelo estudo, a ter disciplina e despertou em mim a vontade de passar horas a fio lendo autores que não iria entender tão cedo assim e nem sei se ainda entendi. Você me ensinou, por meio dos livros, aulas, mas também por meio de conversas e conselhos que vão muito além de sua função de orientadora. E por todos esses limites ultrapassados eu também agradeço. Eu ainda não sou uma mulher borboleta como você, mas meu casulo só começou a ser quebrado porque você apareceu em minha vida e avisou que existe um mundo fora dele que merece ser vivido. “Eu quero que vocês conquistem o mundo”.

Profa. Dra. Vanda Fortuna Serafim, é oficial, sou sua agregada. Como já disse em outra ocasião, você não foi minha orientadora, mas sem dúvida indicou caminhos, maneiras de viver e sobreviver. Você estava ali, durante inúmeras tardes no laboratório, mostrando que a vida de pesquisadora está longe de ser fácil e indolor, mas que toda essa experiência pode me tornar uma pessoa melhor. Obrigada pelas reuniões de laboratório, pelos puxões de orelha, mas também pelos abraços e incontáveis palavras de conforto ao longo desses quase sete anos. Você e Solange estavam ao meu lado quando o mundo ameaçava desabar ao redor, roubando pessoas que eu amo, levando minha vontade de continuar caminhando. Vocês estavam ali segurando minha mão e me lembrando que, às vezes, era preciso perder o sentido, para poder viver a beleza de reencontrá-lo.

Galera do LERR, se eu fosse falar aqui tudo que já passei com vocês renderia outra dissertação e ela, certamente, se chamaria “moranguinhos na cerca: entre presepadas e crenças”. Eu já vivi algumas fases do laboratório; vi membros saindo, voltando, chegando, mas alguns deles marcaram a minha trajetória e estiveram ao meu lado nesses últimos tempos. André Rocha Cordeiro e Carol Paes, vocês são as melhores pessoas com quem já morei. Agradeço pelas idas a NY, por cada almoço, filme e vodka para brincar de “Eu Nunca”; pelas risadas que suavizam os pesos do dia-a-dia, pelos abraços e limpezas da casa ao som de Rouge, Lady Gaga, Nickelback e Linkin Park.

Mariane Emerenciano, Mariana Valentini, Juninho Plath, Giovane Gonzaga, Ana Paula de Souza, Fernanda da Silveira, Gabriela Bertrami, Gabriela Harumi, Andressa Paula, Giovana Mantovani, Tônia Kio, Leide Schuelter, Maria Helena Azevedo, Lucas Passoni, Murilo Toffanelli e Laís Guelis, são algumas das pessoas que conheci por meio do LERR e que também marcaram minha caminhada acadêmica em diferentes momentos. Agradeço por todas as viagens, seja de avião, 20 horas de ônibus ou de carro, com as janelas abertas cantando para abafar o som do vento; pelas discussões de textos, no laboratório ou nos banquinhos; por cada convite para correr, pelos desabafos, por cada vinho, dogão e risadas compartilhadas. Vocês

garantiram minha sanidade e, por vezes sem saber, garantiram que eu não esquecesse quem sou. Minha gratidão por vocês é inesgotável!

Minha caminhada por Maringá ainda me presenteou com amigos que conheci logo nos primeiros dias na cidade: Susan Emi Matsumoto, em uma cidade onde eu não conhecia absolutamente ninguém, você foi minha primeira amizade construída, obrigada por compartilhar comigo as primeiras loucuras e descobertas da vida de estudante. André Casotti, sua pasta “Mestre André” ainda está em meu computador com filmes que não assisti, me lembrando de todas as conversas nerds de domingos endomingados. Jeferson Ribeiro, Gi Carvalho, Patrick Trento, Rafael Heller, Carolina Eleutério, Vitor Zamboti, obrigada por todos os churrascos, por todas as idas a Dona Olga, e por todas as vezes que vocês me lembraram que existe vida fora da universidade. Camila Fernanda, obrigado por me apresentar o universo da dança. Luigi Ricciardi, agradeço por 4 anos de aulas de francês, por todos os Cine Luigi, cervejas e desabafos. Gabriela Lima, Tiago Paisana, Marcus Melo, Matheus Labatute, Cinthia Zúniga, a graduação me presenteou com a possibilidade de conhece-los e, sem vocês, eu provavelmente não teria sobrevivido àqueles quatro anos. Daniely Ayumi Shomokawa, você esteve ao meu lado nos momentos mais felizes e nos mais difíceis durante esses anos. Nós criamos rituais, compartilhamos Skol Beats, rodízios de sopa, mojitos, e memes de gato, nossos sucessos, aprendizados e, paulatinamente, minha confiança em você tornou-se inabalável. Obrigada pelo privilégio de ter você ao meu lado durante essa caminhada.

Agradeço também aos meus amigos de Toledo, que permaneceram ao meu lado e me auxiliaram nessa trajetória acadêmica: Lucas Strefling, Gabriel Manzatti, Bruno Hang, Felipe Angeli, Pedro Grezzi Lima, Alceu Dal Bosco Junior, Jaqueline de Moura e Gustavo Malacarne. Vocês são prova de que a amizade sobrevive à distância. Obrigada por escutarem minhas descobertas da pesquisa, por me tirarem de casa toda vez que vou para a cidade e pelas jornadas de Age Of Mythology ou de Senhor dos Anéis. Obrigado por tornarem minhas memórias de Toledo tão felizes e reconfortantes. Vocês são meu fôlego.

Agradeço também aos meus professores de história, filosofia e sociologia do Ensino médio Marco Sella, Marcelo Hansen e Rodrigo Donin que despertaram em mim o gosto inicial pelas ciências humanas.

Agradeço também CAPES, que possibilitou a bolsa de mestrado. A amizade se constrói na partilha, quase como a crença da qual fala Certeau. Ela só existe na troca. É a presença de vocês, é poder compartilhar cada momento, certeza, dúvida e emoção; é com vocês que o sentido se constrói.

RESUMO

Analisar as representações do satanismo e dos alucinógenos no filme *O bebê de Rosemary* (1968), constitui o principal objetivo da dissertação. A produção norte-americana, dirigida por Roman Polanski, apresenta o casal Woodhouse (Mia Farrow e John Cassavetes) que, ao mudarem para Nova York, entram em contato com um grupo satanista. Como desdobramento de tal contato, Rosemary será oferecida a Satã em um ritual sexual que a tornará mãe terrena de seu filho. A partir dessa narrativa, tornou-se necessária a análise das relações estabelecidas entre o casal, o grupo satanista e os desdobramentos da utilização de drogas alucinógenas utilizadas no ritual e durante a gravidez de Rosemary. Abordar o cinema de terror enquanto veículo de representação das crenças (CHARTIER, 2002; CARROLL, 1999; CERTEAU; 1992; 2006; HERVIEU-LÉGER, 2008), tornou-se base para a análise histórica do satanismo (MAUSS, 1974; DETTIENNE, 1987; DELUMEAU, 1989; NOGUEIRA, 2002; BASCHET, 2006; LUIJK, 2016) e uso de alucinógenos (FURST, 1980; CHEVALIER, 1986; LEE; SHLAIN, 1992; ELIADE, 2002). As análises e conceitos articulados permitiram constatar, tanto na narrativa cinematográfica como no contexto de sua produção, a permanência de práticas e crenças organizadoras de sentido, passíveis de problematização pela História das Religiões.

Palavras-chave: Cinema de Terror. Satanismo. Alucinógenos. História das Crenças. História Cultural.

.

ABSTRACT

To analyze the representations of Satanism and hallucinogens in the movie *Rosemary's Baby* (1968) is the main objective of this master's thesis. Directed by Roman Polanski, this American production presents the Woodhouse (Mia Farrow and John Cassavetes) couple who, when moving to New York, come into contact with a Satanist group. As an unfolding of such contact, Rosemary is offered to Satan in a sexual ritual that makes her the earthly mother of their son. Thus, from this narrative, the analysis of the relations established between the couple and the satanist group, as well as the unfolding of the use of hallucinogenic drugs during the ritual and during Rosemary's pregnancy were necessary. Addressing Horror Cinema as a vehicle for representation of beliefs (CHARTIER, 2002; CARROLL, 1999; CERTEAU, 1992, 2006; HERVIEU-LÉGER, 2008) became the basis for the historical analysis of Satanism (MAUSS, 1974; DETTIENNE, 1987; DELUMEAU, 1989; NOGUEIRA, 2002; BASCHET, 2006, LUIJK, 2016) and use of hallucinogens (FURST, 1980; CHEVALIER, 1986; LEE; SHLAIN, 1992; ELIADE, 2002). The articulated analysis and concepts made it possible to verify the permanence of practices and beliefs that organize meaning both in the cinematographic production and in its production context, which can be problematized by the History of Religions.

Keywords: Horror Cinema. Satanism. Hallucinogens. History of Beliefs. Cultural History.

“La verdad religiosa no se capitaliza. Sólo puede compartirse. Comparte. Por eso, la práctica comunitaria consiste en hacer juntos esa verdad y en apostar en común al acto de creer.”

(CERTEAU, 2006, p. 29)

“Satan is his father, not Guy. He came up from hell and begat a son of a mortal woman. Hail, Satan. Satan is his father, and his name is Adrian. He shall overthrow the mighty and lay waste their temples. He shall redeem the despised and wreak vengeance in the name of the burned and the tortured! Hail, Adrian! Hail, Satan!”

(ROSEMARY, 1968, 02:10:16).

“In the beginning was the TURN ON. The flash, the illumination. The electric trip. The sudden bolt of energy that starts new system. The TURN ON was God. All things were made from the TURN ON and without Him was not anything made. In this TURN ON was life; and the life was the light of men. It has always been the same.”

(LEARY, 1995, p. 02).

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 - Divulgação de BR seguido pela frase “Reze pelo bebê de Rosemary”	20
Imagem 02 - O subtítulo do livro da autora fictícia Stella Lauden	76
Imagem 03 - Os parágrafos pertencentes ao livro de Arthur Edward Waite	76
Imagem 04 - Membros da seita durante o ritual sexual entre Rosemary e Satã	79
Imagem 05 - Escamas e garras de Satã durante o ritual sexual	80
Imagem 06 - Os olhos de Satã	81
Imagem 07 - Rosemary vendo seu filho pela primeira vez	84
Imagem 08 - A lembrança dos olhos de Satã	85
Imagem 09 - Roman Castevet comemorando o Ano Um e a vida de Satã e seu filho	86
Imagem 10 - Roman Castevet comemorando a virada do ano	87
Imagem 11 - Demônio de <i>A noite do Demônio</i> (1957)	97
Imagem 12 - O Diabo e seu terçol em <i>O olho do Diabo</i> (1960)	98
Imagem 13 - Asa e a máscara em <i>A Maldição do Demônio</i> (1960)	99
Imagem 14 - Belfagor e Adramelek em <i>Os amores de um Demônio</i> (1966)	101
Imagem 15 - Diabo de <i>As Torturas do Dr. Diabolo</i> (1967)	102
Imagem 16 - Capa de <i>As Bodas de Satã</i> (1968)	103
Imagem 17 - Bruxa Lavínia em <i>A Maldição do Altar Escarlata</i> (1968)	104
Imagem 18 - Conversa sobre medicamentos entre Rosemary, Edward e Roman	119
Imagem 19 - Reflexo de Rosemary na torradeira	120
Imagem 20 - Rosemary logo após comer a <i>musse</i> preparada por Minnie	123
Imagem 21 - Rosemary sendo amarrada a cama durante o ritual sexual	124
Imagem 22 - Capa polonesa de <i>O bebê de Rosemary</i>	126
Imagem 23 - Transição entre cenas durante o sonho de Rosemary	129
Imagem 24 - Transição entre cenas em espaços muito distintos durante o sonho de Rosemary	129
Imagem 25 - Cena de <i>A maldição do Altar Escarlata</i> (1968)	139
Imagem 26 - A planta carnívora e hipnótica de <i>A Loja dos Horrores</i> (1960)	140
Imagem 27 - Cena de <i>Viagem ao Mundo da Alucinação</i> (1967)	141
Imagem 28 - Cena de <i>Submarino Amarelo</i> (1968)	142
Imagem 29 - Cena de <i>Storytime</i> (1968)	142

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. PREÂMBULO DE UMA NARRATIVA FÍLMICA	17
2.1 A narrativa em <i>O bebê de Rosemary</i>	25
2.1.1 O estabelecimento do casal Woodhouse no 7-E	26
2.1.2 “Isso não é um sonho. Isso está realmente acontecendo”	28
2.1.3 “Açúcar no sangue”	35
2.1.4 “Ele está vivo”: as dores de Rosemary	35
2.1.5 “Me desculpe Andy ou Janny. Me perdoe”: são todos bruxos	36
2.1.6 “Salve, Adrian. Salve, Satã”: o Ano Um	38
2.2 Roman Polanski: uma trajetória	40
3. O CINEMA NA DÉCADA DE 1960: CRENÇAS E NARRATIVAS DE TERROR ...	50
3.1 O cinema na década de 1960: censuras e transformações na indústria cinematográfica	52
3.2 Uma narrativa crível: o cinema de terror	56
3.2.1 O conceito de crença	58
3.2.2 Narrativas e medos no cinema: 1950 – 1960	61
3.3 As crenças entre medos e terrores	65
4. SATÃ VIVE EM <i>O BEBÊ DE ROSEMARY</i>	73
4.1 A representação do Satanismo em <i>O bebê de Rosemary</i>	73
4.1.1 O pacto com Satã	74
4.1.2 O sacrifício e o rito sexual	78
4.1.3 Satã e o ato de crer	83
4.2 A construção da figura de Satã	87
4.3 Cinema e satanismo na década de 1960	95
4.4 Satanismo: precursores da crença	105
4.4.1 Anton LaVey e a Igreja de Satã	110
5. A PIMENTA DO DIABO E OS ALUCINÓGENOS EM <i>O BEBÊ DE ROSEMARY</i>	117
5.1 A representação dos alucinógenos em <i>O bebê de Rosemary</i>	117
5.1.1 Alucinógenos e Cultura na década de 1960	118
5.1.2 Alucinógenos e crenças	121
5.1.3 Alucinógenos e Satanismo	127
5.2 Revisitando a utilização ritual de alucinógenos	130
5.3 Cinema e alucinógenos na década de 1960	138
5.4 A utilização de alucinógenos: um ato de crer	143
5.4.1 Aldous Huxley	143
5.4.2 Timothy Leary	149
5.4.3 Os usos do LSD	158
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIA	170

1. INTRODUÇÃO

*O bebê de Rosemary*¹ é um filme de terror hollywoodiano lançado em 1968 nos Estados Unidos, sob a direção de Roman Polanski. A narrativa está centrada no casal Rosemary e Guy Woodhouse, e sua mudança para o Edifício Dakota em Nova York. Enquanto tenta construir seu novo lar no apartamento de número 7E, o casal tem contato com um grupo satanista que escolhe Rosemary para ser a mãe do filho de Satã. O conjunto audiovisual que compõe o filme fornece suporte para visualizar as representações do satanismo e dos alucinógenos na década de 1960 naquele país.

Utilizamos a versão disponível em *Digital Versatile Disc* (DVD), de autoria da *Paramount Pictures*². Além do filme, contém o documentário *Entrevistas retrospectivas com Roman Polanski, Robert Evans e Richard Sylbert*, e o *Making Of* do filme. A versão do filme utilizada para a análise é a versão legendada, o que não configura um menor valor, na medida em que, quando lemos ou ouvimos um enunciado do passado, nós traduzimos. “[...] no interior de um idioma ou entre idiomas, comunicação humana é o mesmo que tradução”. (STEINER *apud* BURKE, 2003, p. 57).

Buscamos compreender tal produção enquanto fonte histórica portadora de representações (CHARTIER, 2002), em diálogo com o campo da História Cultural e com o conceito de verossímil (TODOROV, 1970; METZ, 1970). Em prol da análise das representações do satanismo e alucinógenos presentes na película, partimos da História das Religiões e articulamos o conceito de crença (CERTEAU, 1992, 2006; HERVIEU-LEGER, 2008), para compreendermos os grupos que se posicionam criticamente frente às formas institucionais de religião e buscam outros sentidos e organização de suas crenças.

As reflexões Roger Chartier (2002) e Michel de Certeau (1992; 2006) constituem aportes teórico-metodológicos adotados no decorrer de nossa análise. Os autores não articulam suas reflexões tendo o cinema como foco, mas ainda assim podem ser usados para problematizar tal fonte. Chartier, por exemplo, cita a leitura de imagens em alguns momentos, enfatizando a ampliação de objetos e fontes a partir de uma crítica da História Cultural.

Nosso interesse pelas formas de crença representadas no filme em questão enquanto objeto de estudo iniciou no primeiro ano da graduação em História, 2012, ao frequentarmos a

¹ A partir do tópico 2 utilizaremos a abreviação BR para nos referirmos ao filme *O bebê de Rosemary*.

² Em 2012, foi relançado pela *The Criterion Collection*, no qual é possível encontrar no DVD da *Criterion* entrevistas com o produtor musical, Krzysztof Komeda, com o autor do livro, Ira Levin, bem como um documentário com Polanski, com a atriz Mia Farrow (que interpreta Rosemary) e com o produtor Robert Evans.

disciplina de História das Religiões, bem como as reuniões do Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades (LERR). A partir desse momento foram desenvolvidos, entre 2013 e 2015, dois Projetos de Iniciação Científica (PIBIC). O primeiro, desenvolvido entre 2013 e 2014, com o título *A figura do Anticristo na década de 1960 por meio do filme O bebê de Rosemary*, visava compreender, a partir de uma abordagem histórica, as representações da figura do Anticristo. No segundo projeto, desenvolvido entre 2014 e 2015, com o título *Corpo e possessão em O bebê de Rosemary*, abordamos a adaptação cinematográfica de uma obra literária, utilizando além do filme, o livro que deu origem ao filme, escrito por Ira Levin e lançado em 1967. (BARBIERI, 2014, 2015).

É possível identificarmos alguns trabalhos que abordam o filme. Em inglês, temos: *The Satanic Rape of Catholicism in Rosemary's Baby* (1974), de Robert Lima, Professor Presidente do Departamento de Literatura Comparada na Universidade do Estado da Pensilvânia. *Birth Traumas: Partuition and Horror in Rosemary's Baby* (1992), de Lucy Fischer, diretora do Programa de Estudos Fílmicos na Universidade de Pittsburgh e; *Rosemary's Baby, Ghotic Pregnancy, and Fetal Subjects* (2005), de Kary Valerius, professor de História na Universidade New College, vinculado aos estudos literários, culturais e sobre mulheres. Em francês encontramos o trabalho *Paul Ricœur, Daniel Stern et Rosemary'S Baby: de « l'identité narrative » à « l'enveloppe prénarrative »* (2008), de Sylvain Missonier, Psicanalista e Professor de Psicologia na clínica perinatal na Universidade Paris Descartes.

Identificamos, também, referências gerais ao filme em diversos livros sobre cinema, bem como em trabalhos sobre cinema de terror, citados no decorrer desta pesquisa. Lançado em 2017, o livro *The Fall of a Domestic Angel: horror and Hierophany in Rosemary's Baby (1968)* 2017, de Sue Matheson, professora do Colégio Universitário do Norte, aproxima-se um pouco da abordagem adotada neste trabalho, porém, ainda não é possível encontrar uma abordagem brasileira, da área de História e, mais especificamente, da História das Religiões, com foco na representação de crenças, satanismo e alucinógenos, como é o objetivo do nosso trabalho.

Nossa pesquisa está dividida em cinco tópicos. No tópico 2: *Preâmbulo de uma narrativa fílmica*, apresentamos a trajetória de produção do filme bem como a postura metodológica adotada no decorrer do trabalho com a fonte. Elucidaremos as divisões metodológicas utilizadas ao longo da dissertação para a análise das representações elencadas como objetos da pesquisa e finalizamos com a trajetória cinematográfica do diretor Roman Polanski.

O tópico 3: *O cinema na década de 1960: crenças e narrativas de terror* é dedicado às transformações que ocorreram no meio cinematográfico, que conduziram ao cinema na década de 1960 e permitiram ao diretor Roman Polanski lançar *O bebê de Rosemary*. Uma vez que o filme pertence ao gênero do terror, problematizamos tal qualificação e estabelecemos possíveis vínculos com o conceito de crença (CERTEAU, 1982, 2006; HERVIEU-LÉGER, 2008).

No tópico 4: *Satã vive em O bebê de Rosemary* realizamos reflexões acerca da historicidade do Satanismo e da figura de Satã. Iniciamos o tópico explanando a representação do satanismo no filme para, posteriormente, problematizarmos a construção histórica da figura de Satã, como os demais filmes da década de 1960 representaram-no, para então direcionarmos o olhar aos grupos precursores do Satanismo enquanto portadores de crenças que criticam a percepção cristã do mundo.

O tópico 5: *A Pimenta do Diabo e os alucinógenos em O bebê de Rosemary* é dedicado ao uso de alucinógenos. Iniciamos esta parte analisando a representação dos alucinógenos no filme para, em seguida, recuperar a utilização de tais drogas com propósitos religiosos (FURST, 1980; ELIADE, 2002) e, nos determos nas décadas de 1940 e 1950 nos Estados Unidos (LEE; SHLAIN, 1992). Em primeiro lugar destacamos outros filmes que representaram o uso de alucinógenos na década de 1960 para, em seguida, analisarmos a presença de grupos que utilizam tais drogas com um viés religioso.

A História Cultural é utilizada aqui como ponto de partida para o estudo das manifestações religiosas, enquanto elemento significativo para grupos sociais historicamente localizados. A História das Religiões teve início do século XIX com a organização das ciências no meio acadêmico, sendo Max Müller quem impôs a expressão “ciência das religiões” (ANDRADE, 2013):

No século XIX, a disciplina de história das religiões representava as ideologias evolucionistas e naturalistas que discutiram qual era o lugar de cada religião numa escala ascendente composta por etapas a serem superadas. [...] Esta perspectiva ia ao encontro de uma visão de história fundada em manuais, com uma visão que antevia o fim da religião por estar vinculadas a um processo primitivo de conhecimento humano. O progresso científico não permitiria a continuidade tanto da instituição religiosa como da própria religião. (ANDRADE, 2013, p. 13).

É em decorrência de um alargamento historiográfico relativo aos documentos e abordagens que emergiram novos questionamento e objetos ao historiador:

[...] as atitudes perante a vida e a morte, os rituais e as crenças, as estruturas de parentesco, as formas de sociabilidade, os modos de funcionamento escolares etc. — o que significava constituir novos territórios do historiador pela anexação de

territórios alheios (de etnólogos, sociólogos, demógrafos). Donde corolariamente, o retorno maciço a uma das inspirações fundadoras dos primeiros Annales, dos anos trinta: o estudo dos utensílios mentais que o predomínio da história das sociedades havia relegado um tanto a segundo plano. Sob a designação de história das mentalidades ou, por vezes, de psicologia histórica delimitava-se um domínio de pesquisa, distinto tanto da velha história das idéias quanto da das conjunturas e estruturas. Sobre esses objetos novos (ou reencontrados) podiam ser postos à prova modos de tratamento inéditos, tomados de empréstimo às disciplinas vizinhas: tais como as técnicas de análise linguística e semântica, os instrumentos estatísticos da sociologia ou certos modelos da antropologia. (CHARTIER, 1991, p. 174)

Tal movimento dentro do campo historiográfico permite propormos tal análise, com base em uma fonte cinematográfica e com um recorte que privilegia o aspecto cultural de uma realidade, permeada por distintas formas de crer e que podem ser consideradas em uma análise histórica.

2. PREÂMBULO DE UMA NARRATIVA FÍLMICA

Compreender a imagem enquanto documento histórico é pensá-la em seu contexto de elaboração, em meio a outras produções do mesmo momento, não perdendo de vista a existência de sua intencionalidade. Analisá-la não é intencional passar para a linguagem escrita aquilo que pertence ao visual. O esforço metodológico empregado caminha no sentido de pensarmos a representação da imagem cinematográfica, em diálogo com o conceito de verossímil.

Tal esforço está em consonância com o viés da História Cultural na medida em que compreende o filme como produto cultural, portador de uma linguagem que dialoga com o contexto de sua produção, crenças, medos e certezas. É uma produção portadora de representações resultantes do ato da leitura por parte de uma equipe de produção e seu diretor: Roman Polanski. Leitura tanto do livro adaptado para filme, como da própria realidade na qual foi produzido, o que está longe de ser uma atitude de puro consumo visto que se consolida em uma nova produção.

Adaptado do romance homônimo de Ira Levin³, o filme estreou no dia doze de junho de 1968⁴. Para o diretor Roman Polanski, o filme foi a descoberta da indústria cinematográfica hollywoodiana. Vindo do cinema independente europeu no qual “[...] cada centavo era importante e não tem muita chance de aparecer mais dinheiro se você não tem para terminar o filme”. (POLANSKI apud CONVERSATIONS, 2012, 00:14:30). Richard Sylbert identifica o período de lançamento de BR enquanto “[...] o começo da segunda fase áurea do cinema”. (SYLBERT apud ENTREVISTAS, 2000, 16:12). Robert Evans dá continuidade a tal pensamento, ao argumentar que o filme

[...] foi o primeiro de seu gênero. Eu sabia que faria sucesso, porque chocou as pessoas. Trata-se de um filme, quer seja de terror ou não, sem efeitos especiais, coisas que gritam, paredes que caem, ou crocodilos saindo do nada. Ele funciona, porque foi

³O filme é adaptação do romance de Ira Levin, lançado em 1967. No entanto direcionamos o foco desse trabalho à produção cinematográfica na medida em que identifica-se uma distância entre as representações contidas no filme e no livro, o que auxilia na visualização de Polanski não apenas enquanto consumidor da narrativa criada por Ira Levin, mas enquanto produtor de uma narrativa que lhe é própria, distanciando-se da linguagem literária e das noções de Levin, mesmo que ambas as produções sejam realizadas em momentos históricos tão próximos, e mesmo que críticas e o próprio Levin tenham elogiado a fidelidade da produção: “O resultado foi possivelmente a mais fiel adaptação fílmica já feita. Ela incorpora todas as páginas dos diálogos do livro, e usa cores específicas mencionadas. Não foi apenas o primeiro filme hollywoodiano de Polanski como também o primeiro filme baseado no material de outra pessoa; eu não tenho certeza se ele sabia que tinha o direito de realizar modificações. Seu estilo discreto de direção complementou perfeitamente o estilo do livro, e o elenco não poderia ter sido melhor. Eu sou uma das muitas pessoas que reivindicam crédito por sugerir inicialmente Mia Farrow para o papel principal”. (LEVIN, 2003).

⁴No mesmo dia da estréia do filme *Crime sem Perdão*⁴ (1968), estrelado pelo ex-marido de Mia Farrow, Frank Sinatra.

filmado de uma maneira diferente. E realmente é assustador. (EVANS apud ENTREVISTAS, 2000, 16:21).

O consumo cultural pode ser interpretado a partir do ato da leitura por parte de Polanski, um ato de apropriação que passa por uma ressignificação da linguagem literária para a cinematográfica, somados a uma série de elementos contextuais. A representação, o resultado deste processo, não necessariamente deve atender a proposta inicial do autor do texto, podendo adquirir outros sentidos por meio de estratégias de interpretação que constroem suas significações. (CHARTIER, 2002).

Segundo Robert Evans, em entrevista para a *Criterion Collection*⁵, os direitos sobre o livro foram comprados por William Castle, profissional da *Paramount Pictures*, que também desenvolveu um projeto para sua adaptação cinematográfica aceito por Evans. (CONVERSATIONS, 2012, 00:01:46). Evans começou a procurar um diretor para transportar a narrativa para o cinema, destacando o conhecimento do estilo de Polanski nas produções *A Faca na Água*⁶(1962) e *Armadilha do Destino*⁷(1966). Evans possuía um projeto denominado *Downhill Racers*⁸ e sabia que Polanski interessava-se por esqui e corrida. Dessa forma, anexou uma cópia do livro *O bebê de Rosemary* que deveria ser lido antes do roteiro vinculado ao projeto. (CONVERSATIONS, 00:03:38).

Polanski aceitou dirigir o filme e convidou o produtor Richard Sylbert havia vivido trinta e cinco anos em Nova York: “Não havia um lugar no livro que eu não soubesse onde filmar”. (SYLBERT apud ENTREVISTAS, 2000, 00:03:55). Dessa forma, partiram para a escolha dos locais de filmagem fora do estúdio, a seleção do elenco e a adaptação do livro para um roteiro.

Tanto nas entrevistas do DVD da *Paramount* como naquelas elaboradas pela *Criterion Collection*, os produtores e o diretor destacam a fama do Edifício Dakota na década de 1960. O espaço onde a narrativa de Polanski se desenvolve é o chamado Edifício Bramford, localizado em Nova York, muito parecido com o Dakota, nome dado ao prédio na obra de Levin.

Sendo seu primeiro trabalho a partir de um material já existente, Polanski procurava atender às características dos personagens expostas no livro. Rosemary Woodhouse, por exemplo, é descrita por Levin enquanto semelhante a Piper Laurie, e Polanski percebe-a como

⁵ Roman Polanski on Rosemary's baby: conversations inside the Criterion Collection. Disponível: https://www.vice.com/en_us/article/mv5xwb/vice-and-the-criterion-collection-presents-roman-polanski-on-rosemarys-baby Acesso: 06/11/2017.

⁶ Nóz w wodzie.

⁷ Cul-de-Sac

⁸ Pilotos de Downhill

“[...] saudável e bem nutrida, como uma americana típica”. (POLANSKI apud ENTREVISTAS, 2000, 00:05:36). Evans esclarece que Polanski queria Tuesday Weld para interpretar Rosemary, na medida em que Mia Farrow era mais frágil, “[...] tinha um ar mais de bebê”. (POLANSKI apud CONVERSATIONS, 2012, 00:06:39). No entanto, após as audições com as atrizes, Farrow foi escolhida para o papel, então com 23 anos. Para a escolha do ator que interpretaria Guy Woodhouse, Polanski elencou John Cassavetes, com 39 anos na época.⁹

Polanski destacou que a escolha dos atores para papéis secundários foi efetuada tendo em mente os “[...] velhos atores de Hollywood”. (POLANSKI apud ENTREVISTAS, 2000, 00:09:36). O diretor elaborou desenhos dos personagens para auxiliar na escolha desses atores, na medida em que “[...] o aspecto físico de cada uma delas era mais importante para mim do que suas habilidades teatrais”. (POLANSKI apud ENTREVISTAS, 2000, 00:09:52). Ralph Bellamy (Dr. Saperstein), Elisha Cook (Mr. Nicklas), Hope Summers (Mrs. Gilmore) e Patsy Kelly (Laura-Louise) foram os selecionados.

Após as filmagens, a primeira versão do filme foi concluída com quatro horas de duração e, graças ao trabalho de edição de Sam O’Steen e Bob Myman, foi reduzida a, aproximadamente, duas horas e meia. Segundo Evans, o filme custou dois milhões e duzentos mil dólares e, depois de finalizado, a *Front Office* não queria lançá-lo por não saber como fazer sua divulgação.

Stephen Frankfurt, presidente da *Young & Rubican*, uma agência de publicidade, cobrou cem mil dólares para a campanha de divulgação do filme, que consistia fundamentalmente, no carrinho de bebê no pico de um morro acompanhado pela frase: “Reze pelo bebê de Rosemary”¹⁰. O filme foi lançado em 12 de junho de 1968 e interpretado como um sucesso para a *Paramount* na época.¹¹

⁹ Outras possibilidades para o papel foram Robert Redford e Jack Nicholson.

¹⁰ “Pray for Rosemary’s baby”

¹¹ Em 1976, a *Paramount Television* lançou a continuação cinematográfica de *O bebê de Rosemary, Veja o que Aconteceu ao Bebê de Rosemary* (Look What’s Happened to Rosemary’s Baby), sob a direção de Sam O’Steen. Ira Levin, autor do livro de 1967 no qual Polanski baseou-se, também teve participação enquanto roteirista da produção, porém a história difere-se do livro posteriormente lançado em 1992, *O filho de Rosemary* (Son of Rosemary), a sequência oficial de seu livro publicado em 1967.

Imagem 01: Divulgação de BR seguido pela frase “Reze pelo bebê de Rosemary”



Disponível: <https://br.pinterest.com/pin/199002877257645359/> Acesso: 07/06/2018

Em 1968, Sidney Blackmer e Ruth Gordon ganharam, respectivamente, os prêmios de Melhor Ator Coadjuvante e de Melhor Atriz Coadjuvante no *Kansas City Film Critics Circle Awards*¹². No mesmo ano, Mia Farrow foi nomeada no *Laurel Awards*¹³, para o prêmio de Performance Dramática Feminina e Ruth Gordon para o de Performance Feminina Coadjuvante. O filme teve duas nomeações pela *Academy Awards*¹⁴, em 1969 para o prêmio de Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Atriz Coadjuvante, com Ruth Gordon ganhando o Oscar. Ainda em 1969, o filme foi nomeado para o *Golden Globe Awards*¹⁵ para Melhor Atriz Coadjuvante, com Ruth Gordon (vencedora), para Melhor Atriz de Drama, com Mia Farrow, Melhor Roteiro, com Roman Polanski, e para Melhor Trilha Sonora Original, com Krzysztof Komeda.

¹² Prêmio do Círculo de Críticos de Cinema da Cidade do Kansas. O KCFCC é uma organização fundada por Dr. James Loutzenhiser em 1966, sendo a segunda associação mais antiga de críticos profissionais de cinema nos Estados Unidos. Disponível: <https://kcfcc.org/history/> Acesso: 03/04/2018.

¹³ O prêmio Laurel foi criado pela Revista *Motion Picture Exhibitor* de 1957 a 1971. Disponível: <https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Laurel+Awards> Acesso: 03/04/2018.

¹⁴ Conhecido como o Oscar, foi criado em 1927 a partir de uma proposta de Louis B. Mayes, Chefe de Estúdio da MGM. Disponível: <http://www.oscars.org/academy-story> Acesso: 03/04/2018.

¹⁵ O Globo de Ouro (HFPA) organizou-se na década de 1940 a partir de um grupo de jornalistas estrangeiros residentes em Los Angeles. Disponível: <https://www.goldenglobes.com/about-hfpa-0> Acesso: 03/04/2018.

No *David di Donatello Awards*¹⁶, em 1969, Mia Farrow levou o prêmio por Melhor Atriz Estrangeira e Polanski por Melhor Diretor Estrangeiro. Roman Polanski ainda foi indicado para o prêmio de Desempenho diretorial excepcional em filmes, no *Directors Guild of America*¹⁷ em 1969. Já para o *Edgar Allan Poe Awards*¹⁸, Polanski foi indicado para o prêmio de Melhor Filme. Para o *Hugo Awards*¹⁹, Polanski e Ira Levin foram nomeados para o prêmio de Melhor Representação Dramática. Polanski ainda foi nomeado para o Melhor Roteiro Americano de Drama. Ainda em 1969, o filme foi premiado com medalha de ouro no *Photoplay Awards*²⁰. Já em 1970, Mia Farrow foi nomeada para Melhor Atriz no *BAFTA Awards*²¹. Em 2014 o filme ainda venceu o prêmio do *National Film Preservation Board*²².

A partir de algumas edições dos *Cahiers du Cinema*²³ foi possível identificarmos um pouco da repercussão internacional do filme. A 206ª edição, lançada em novembro de 1968, apresentava a capa de RB, com destaque para a frase *Le nouveau Polanski*²⁴ acompanhada pela seguinte frase na parte inferior da página:

Rosemary... Guy... o apartamento... a garota... a garota morta... os vizinhos... amigo... o amigo morto... o pesadelo... o médico... o falso pesadelo... o outro médico... a verdade... o bebê... pobre bebê... bebê de quem?... reze pelo bebê de Rosemary! (CAHIERS, 1968, v. 206, p. 02).²⁵

¹⁶ O prêmio italiano David Di Donatello organizou-se na década de 1950 a partir da fundação do Open Gate. Disponível: <http://www.daviddidonatello.it/storia/storia-dei-premi.php> Acesso: 03/04/2018.

¹⁷ O Sindicato de Diretores da América foi fundado em 1948 a partir do *Screen Directors Guild*, uma iniciativa de seu Presidente George Marshall. Disponível: <https://www.dga.org/Awards/History.aspx> Acesso: 03/04/2018.

¹⁸ O Prêmio Edgar Allan Poe foi criado em 1945 vinculado ao *Mystery Writers of America*. Disponível: <http://mysterywriters.org/about-mwa/mwa-history/> Acesso: 07/06/2018.

¹⁹ O Prêmio Hugo foi criado em 1953, apresentando-se anualmente desde 1955. O prêmio é uma marca registrada da *World Science Fiction Society*. Disponível: <http://www.thehugoawards.org/about/> Acesso: 07/06/2018.

²⁰ A Revista *Photoplay* é uma das primeiras revistas de cinema, criada em 1911. Em 1921, a revista criou o *Photoplay Magazine Medal of Honor* e em 1944, criou a *Gold Medal* para o filme do ano. Disponível: http://www.slate.com/articles/arts/the_oscars/2016/02/a_history_of_the_photoplay_magazine_medal_of_honor_the_populist_movie_award.html Acesso: 07/06/2018.

²¹ A academia foi fundada em 1947 a partir de nomes da indústria cinematográfica britânica sob a presidência do diretor David Lean. Disponível: <http://www.bafta.org/heritage/history> Acesso: 07/06/2018.

²² O Conselho Nacional para Preservação de Filmes foi estabelecido em 1988 pela Lei Nacional de Preservação de Filmes, cujo objetivo é garantir a sobrevivência, preservação e disponibilidade da herança cinematográfica dos Estados Unidos. Disponível: <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/about-this-program/> Acesso: 07/06/2018.

²³ Os *Cahiers du Cinema* (Cadernos de Cinema) é uma revista de crítica cinematográfica mensal fundada em abril de 1951, nascida primeiramente da equipe da *La Revue du Cinéma*. André Bazin é localizado enquanto um cofundador da revista, bem como creditado enquanto redator-chefe a partir da segunda edição. François Truffaut, Éric Rohmer e Jacques Rivette, oriundos da *Gazette du Cinéma*, também faziam parte do corpo da revista.

²⁴ O novo Polanski.

²⁵ Rosemary... Guy... l'appartement... la fille... la fille morte... les voisins... l'ami... l'ami mort... le cauchemar... le médecin... le faux cauchemar... l'autre médecin... la vérité... le bébé... pauvre bébé... le bébé de qui?... priez pour Rosemary's baby! (CAHIERS, 1968, v. 206, p. 02)

Na edição anterior, de abril/maio de 1968, foi realizada uma entrevista com Polanski na sessão *Le Cahier Critique*²⁶, denominada *Polanski: Le Bal des Vampires*²⁷, escrita por Michel Delahaye, sobre o filme *Dança dos Vampiros*²⁸ (1967). Na edição 205 de outubro de 1968 publicou uma entrevista com John Casavettes, que interpretou o marido de Rosemary. Na 207ª edição, de dezembro de 1968, encontramos um artigo voltado de forma mais direta o filme, também na sessão *Le Cahier Critique*, denominado *Polanski: Rosemary's Baby*²⁹, escrito por Pascal Kane.

Na edição 208, lançada em janeiro de 1969, identificamos uma sessão inteiramente dedicada a Polanski, com três artigos denominados, respectivamente, *Entretien avec Roman Polanski*³⁰, escrito por Michel Delahaye e Jean Narboni, *Folie et autres rêves*³¹, escrito por Jean-Louis Comolli, e *Filmographie de Polanski*³², elaborado por Patrick Brion. Durante a primeira entrevista, destacava *O Bebê de Rosemary* foi primeiro filme do diretor baseado em material já existente e que dirigiria a adaptação com uma condição:

[...] a história permanece como está e eles não procurem aprimorá-la. É assim que eles sempre fazem em Hollywood – tentam aprimorar bons roteiros que acabam ficando horríveis. Eles disseram que o livro era exatamente o que eles queriam fazer. (POLANSKI apud DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 18)³³.

Delahaye e Narboni (2005) questionaram quais seriam os medos de Polanski, e se ele não os sentia ao fazer os filmes. Polanski respondeu achar divertido construir os filmes, e a causa de seu medo era a loucura, momento em que o diretor relatou suas experiências com LSD, relacionando-as tal estado psicológico. Polanski argumentou que sentir medo da perda de controle provocada pelo uso de LSD porque “[...] tudo é real. Eu sabia que tomei LSD, mas ao mesmo tempo eu pensei que nunca mais seria normal novamente, porque é tão poderoso e realmente faz coisas com sua cabeça”. (POLANSKI apud DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 20)³⁴.

²⁶ O caderno crítico.

²⁷ A Dança dos Vampiros

²⁸ Dance of the Vampires

²⁹ Polanski: O bebê de Rosemary

³⁰ Entrevista com Roman Polanski.

³¹ Loucuras e outros sonhos.

³² Filmografia de Polanski

³³ “[...] the story stays as it is and they don't try to improve it. That's way they always do in Hollywood – try to improve great script that then turn out terribly. They said the book was exactly what they wanted to do. (POLANSKI apud DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 18).

³⁴ “[...] everything there, everything's real. I knew I'd taken LSD but at the same time thought I'd n, p. ever be normal again because it's so powerful and really does things to your head”. (POLANSKI apud DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 20).

Isso me assustou porque eu senti que estava me afogando e não conseguia me segurar em nada mais. Há uma peça de mobília aqui. Se eu tocá-la eu sei que é rígida, e que o telefone será suave. Eu também sei que, se eu tocar este interruptor, a luz irá se apagar. Porém, quando você está em um estado induzido por drogas tudo pode mudar a qualquer momento. A mobília pode tornar-se fluida, o telefone pode ser rígido, até mesmo quente. A luz pode apagar-se quando eu quero apagá-la ou vice-versa. Não há simplesmente nada no que segurar-se mais. [...] É como quando você vê uma pessoa em um asilo gritando “Doutor, ajude-me!” Existem pessoas que tem um sofrimento terrível dentro de si, até mesmo quando fisicamente elas parecem em paz. (POLANSKI apud DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 19)³⁵.

Por meio das entrevistas contidas nos *Cahiers*, na *Criterion Collection* e nas disponíveis no DVD da *Paramount*, foi possível percebermos que o produto final do processo de filmagem é resultado do conjunto de subjetividades de toda a equipe envolvida na produção fílmica:

Não só a linguagem é complexa, já que se dirige a cada espectador individualmente e à plateia como um todo (com reações que podem variar de uma projeção para outra), como também todos falam de seu próprio jeito, com seus próprios recursos e idéias, se possível com seu próprio estilo, suas próprias limitações e idiossincrasias, (CARRRIÈRE, 2006, p. 32).

Um exemplo é o fato de que Mia Farrow não aceitou ser filmada nua em cenas específicas, como as que mostram o sonho de Rosemary com Satã. Nestes casos, uma dublê substituiu a atriz. Farrow justificou seu posicionamento destacando que havia passado por treze anos de educação católica, com

[...] uma família muito devota. Na sexta-feira Santa, em casa, a gente se ajoelhava, as cortinas fechadas, as estátuas cobertas. Então a coisa do diabo, sabe, e também principalmente no final, todo mundo saudando Satã e o nascimento do Diabo e fica mais ou menos nisso. Era inquietante. (FARROW apud CONVERSATIONS, 2012, 00:36:56).

Ao longo da entrevista com a *Criterion*, a atriz elogiou o trabalho feito por Polanski, porém ela

[...] ainda não queria ficar pelada. Tentaram me convencer, mas eu era uma menina católica, não conseguiria. [...] Encontraram uma menina que estava disposta a fazer. A parte de andar de costas para a câmera não teria problema, mas ficar dias amarrada numa cama, sem roupa. Não dava, não dava. Então ela fez tudo isso”. (FARROW apud CONVERSATIONS, 2012, 00:28:21).

³⁵ “It frightened me because I felt I was drowning and wasn’t able to hold onto anything anymore. [There’s a piece of furniture over here. If I touch it I know it’ll fell hard, and that the telephone will be smooth. I also know that if I flick this switch, the light will go out. But when you’re in this drug-induced state anything can change at any moment the furniture can become fluid, the telephone fells rough, maybe even hot. There’s nothing to hold onto any more. [...] It’s like when you see people in asylums shouting “Doctor, help me!” They’re people ho heave some terrible suffering inside of them, even though physically the look at peace” (POLANSKI apud DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 19).

A presença do Diabo na narrativa foi um elemento gerador de incômodo para os atores. Tal situação foi enfatizada por Farrow acerca da cena final, na qual todos os personagens saúdam Satã. Farrow recorda que Blackmer teria dito: “coisa boa não sai disso”. A atriz destacou, aliviada, que sua fala não era “Salve Satã”, mas “ai Deus, ai Deus”. (FARROW apud CONVERSATIONS, 2010, 00:36:30). Tal posicionamento é compreensível dado o contexto da década de 1960 nos Estados Unidos e a formação de grupos satanistas, temática que será abordada ao longo deste trabalho.

Podemos conjecturar que o posicionamento de Blackmer e Farrow traduzem atores que leem os textos, imagens e produtos de seu contexto influenciados pelo momento histórico no qual vivem; são produtores na medida em que interpretam, ressignificam e constroem personagens de uma narrativa cinematográfica à sua maneira, influenciados por um panorama complexo de referências diversas que constituem a base para a construção de uma forma de expressão.

Permanecendo na ideia de que os atores não simplesmente repetem o roteiro que lhes é fornecido, mas interpretam personagens à sua maneira, um assunto recorrente nas entrevistas dos *Cahiers*, da *Paramount* e na *Criterion* era a dificuldade do trabalho entre Polanski e John Cassavetes.

Cassavetes, que também era diretor, possuía uma postura diferente da assumida por Polanski. Reis e Lima situam Cassavetes enquanto parte do grupo de narradores e cronistas que surgiram à margem do cinema Hollywoodiano, em fins da década de 1950. (REIS; LIMA, 2012, p. 08). O estilo de direção de Cassavetes e Polanski diferenciam-se entre si, enquanto o primeiro dá a liberdade para a improvisação, o segundo não o faz e defende que a quantidade de gestos feitos pelo ator durante as filmagens era exagerada. (DELAHAYE, NARBONI, 1969, p. 16).

Segundo Farrow, no decorrer das filmagens

[...] John teve problemas. Se você já viu os filmes de John Cassavetes sabe que eles são muito livres. As pessoas podem improvisar e se mexer bastante e tem muita liberdade na forma que ele filma para a improvisação. Roman é totalmente o oposto. Se você está fazendo uma cena e tem que erguer um copo, se o copo estiver três milímetros a mais para a direita ou para a esquerda [...] As câmeras estão alinhadas de um certo jeito, tem uma exatidão nas cenas dele. (FARROW apud CONVERSATIONS, 2012, 00:24:37).

Independente do estilo de direção, os comportamentos de Farrow, Cassavetes e Blackmer demonstram que os indivíduos de uma realidade não apenas seguem normas e textos, mas interpretam, reinterpretem e agem sob os mesmos.

2.1 A narrativa em *O bebê de Rosemary*

Tendo em vista a impossibilidade de abordar todos os temas presentes na narrativa, optamos por dividi-la em seis partes para a melhor visualização das representações contidas no filme. O DVD da *Paramount* divide o filme em trinta e duas cenas, sendo que a trigésima segunda contém os créditos. Porém, direcionando o foco à organização da narrativa, é possível dividi-la em seis partes, sendo elas: 1) do início do filme até o estabelecimento do casal Rosemary e Guy Woodhouse em seu novo apartamento. 2) do seu estabelecimento até a cena do ritual com Satã. 3) do ritual com Satã até a descoberta da gravidez. 4) da descoberta da gravidez até o fim das dores que a mesma lhe causa. 5) da parada da dor até o parto. 6) do parto até o fim do filme.

A narrativa possui uma continuidade, mas também é marcada por algumas rupturas que movimentam a narrativa, organizada a partir do gênero do terror. O gênero da película é outro elemento de importância para uma análise metodológica, uma vez que a mesma história construída com base em outro gênero resultaria em representações distintas.

Em cada uma dessas partes a forma de interação entre os personagens é distinta, apesar de identificarmos os acontecimentos fundamentais para a narrativa, a forma de construção do cenário modifica-se, suas cores, seu figurino, o posicionamento da câmera que dá prioridade para elementos diferentes são características. O que permanece constante é a câmera quando Rosemary está em cena: o foco está nela ou o que ela está vendo.

O produto proveniente do processo de edição e montagem é uma narrativa em que o tempo é fluido, passando por compressões e alongamentos, dotado de velocidades diferentes, retrocessos: “o tempo é literalmente truncado pelo que chamamos de câmera acelerada e câmera lenta”. (MORIN, 2014, p. 79). Na medida em que o tempo se modifica, o ambiente também sofre alterações, suscita um “[...] universo também fluido onde tudo passa pela metamorfose”. (MORIN, 2014, p. 80).

Tal processo também ocorre com o espaço e os objetos da narrativa. O cinema, diferente do cinematógrafo, contém uma linguagem gerada a partir de uma relação invisível entre uma cena e outra; uma linguagem na qual um deslocamento de visão, o rosto, os olhos do ator, projetam e recebem sinais que organizam a narrativa, criam sentimentos: “As imagens falam através do olhar”. (CARRIÈRE, 2006, p. 20).

É por intermédio de recursos, como o *travelling*³⁶, a sequência entre dois planos, que o cinema constitui um universo realista no qual “o tempo adquiriu a circularidade do espaço e o espaço, os poderes transformadores do tempo. (MORIN, 2014, p. 86). Esse mesmo universo realista ainda conta com um cenário que não possui a aparência de um cenário, “[...] mesmo (e principalmente) quando foi reconstruído em estúdio, ele é coisa, objeto, natureza”. (MORIN, 2014, p. 87). É por meio destes recursos que “[...] o cinema, provido de novas armas de óbvio potencial, logo forçou caminho no mundo das ideias, da imaginação, da memória e dos sonhos de seus personagens”. (CARRIÈRE, 2006, p. 18).

Neste momento visamos uma apresentação das seis partes que constituem o filme, porém não buscaremos uma descrição exaustiva das cenas na medida em que é impossível passar para a escrita aquilo que pertence ao audiovisual. Cabe lembrar a análise de Vanoye e Goliot-Lété (1994) ao destacarem os obstáculos da análise fílmica:

Enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz, etc) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, rios, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons). (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 10).

2.1.1 O estabelecimento do casal Woodhouse no 7-E

A primeira parte do filme vai do início da narrativa até o estabelecimento do casal Rosemary e Guy Woodhouse em seu novo apartamento, o que acontece aproximadamente no minuto 12 da narrativa. A película inicia-se com uma vista panorâmica da cidade de Nova York ao fundo. Enquanto os créditos são exibidos em letras cor-de-rosa, Mia Farrow canta uma canção de ninar semelhante, segundo Feeney, a *Que sera, sera* interpretada por Doris Day em 1956. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 74).

Os créditos cessam e a câmera evidencia a entrada do Edifício Bramford em um plano picado (MARTIN, 2005, p. 51), acompanhado por alguns veículos que passam na rua. O Edifício pode ser compreendido enquanto um personagem, com suas características determinadas, uma personalidade definida que começa a ser apresentada logo nessa primeira

³⁶ Inventado por um operador de câmera em 1896, o *travelling* é o movimento de câmera sobre uma superfície, dessa forma, ela não se mantém fixa e move-se pelo cenário. Pode deslocar-se, mantendo a mesma distância e o mesmo ângulo ao objeto, aproximando-se ou afastando-se, ou ainda contornando personagens ou objetos. Disponível: <https://luisteves.wordpress.com/video/planos-e-movimentos-de-camara/> Acesso: 14/09/2017

parte do filme. Junto a isso, a narrativa inicia a apresentação dos elementos geradores de incômodo e medo na personagem Rosemary e, conseqüentemente, no próprio público que vive tal experiência sob sua perspectiva.

A câmera muda para um plano geral, mostrando um segurança do edifício, bem como três figuras mais à direita do plano: Rosemary, Guy e Mr. Nicklas (Elisha Cook Jr.). Rosemary com um vestido, bolsa e sapatos brancos, um pouco mais baixa que seu marido, que veste uma calça e camisa em tons claros, e um paletó azul. Mr. Nicklas, que está cumprimentando o casal, veste terno acinzentado e calçados marrons.

A cena seguinte permite perceber o espaçoso hall de entrada do Edifício, de tons acinzentados e marrons, com uma grande fonte central ornamentada com flores copo-de-leite. Guy é apresentado por Rosemary enquanto um ator que atuou em *Luther*, *Ninguém ama o Albatroz* e comerciais de TV, enquanto Rosemary não conta com nenhuma descrição muito específica feita por seu marido.

Segundo Mr. Nicklas, muitos atores já moraram no Edifício, cujos edifícios menores tinham nove cômodos, posteriormente divididos. O 7-E possui quatro cômodos, tendo feito parte de um apartamento de dez cômodos. Sua sala de jantar agora é de estar, um dos quartos não foi alterado e dois quartos, destinados à empregada anteriormente, servem de sala de jantar ou de quarto. A antiga dona, Sra. Gardenia, havia falecido recentemente no hospital, deixando sua mobília inteira no apartamento, junto com suas plantas e pertences pessoais. (ROSEMARY, 1968, 00:02:53).

Uma das notas de Gardenia, no espaço destinado à jardinagem, salta aos olhos de Rosemary: “não consigo mais me envolver”. (ROSEMARY, 1968, 00:04:20). A personagem não dá atenção ao que estava escrito e continua explorando outros cômodos do apartamento. É possível perceber que Guy e Rosemary brincam muito, e a intimidade do casal é evidenciada ainda mais quando “fazem amor”, nas palavras de Rosemary, no apartamento ainda vazio e com caixas ao seu redor, ecoando as vozes dos personagens no espaço que procuram adequar como lar. Por meio das brincadeiras entre o casal e de acordo com o comentário do personagem Edward Hutchins, é perceptível que o casal faz uso de maconha.

Outro personagem apresentado nesse momento é Edward Hutchins (Maurice Evans), amigo de Rosemary, que também contribui para a construção da percepção sobre o Bramford. Edward tenta persuadir o casal a não morarem no Edifício, por sua “má fama” na virada do século, sendo chamado de Bramford Negro: “foi lá que as irmãs Trench realizavam seus experimentos culinários e que Keith Kennedy dava festas. Adrian Marcato também morou lá”. (ROSEMARY, 1968, 00:07:33). As irmãs Trench cozinhavam e comiam crianças, enquanto

Adrian Marcato praticava bruxaria, atingindo fama ao dizer que materializou o diabo. Ainda em 1959, encontraram uma criança enrolada em jornal no subsolo.

Mesmo avisados por Edward, o casal muda-se para o 7-E no Bramford. A decoração e a mobília, antes e após a chegada do casal ao apartamento são distintas. A cor das cenas é um elemento a ser evidenciado na medida em que contribui para a construção da narrativa. Móveis, pinturas e demais elementos escolhidos por Rosemary para decorar o apartamento remetem ao contexto moderno vivenciado pelos Estados Unidos, com tons claros, donde predomina o amarelo, acompanhado por branco e tons pastéis. As roupas de Rosemary, a mobília, a cor da parede, invocam a inocência da personagem:

Polanski garante que Rosemary tenha um forte vínculo com o amarelo, particularmente amarelo claro. Ela o usa em muitas ocasiões. Ela e Guy dormem sobre lençóis amarelos. O papel de parede de seu banheiro é amarelo. Seus aparelhos de cozinha e cortinas são amarelos. Seu sofá é amarelo. Eventualmente, o vestido que ela separa para a maternidade é amarelo. Amarelo pálido é como Rosemary: ele assinala abertura, felicidade e inocência. (BELLANTONI, 2005, p. 65)³⁷.

Enquanto as cenas mostram o processo de organização do apartamento, identificamos uma música ao fundo, uma versão mais rápida e alegre da canção de ninar cantada por Farrow na abertura da película. Guy está trabalhando em um comercial da *Yamaha*³⁸ e Rosemary aparenta divertir-se com a decoração de seu lar, mostrando orgulhosamente para o marido suas prateleiras meticulosamente organizadas e limpas. (ROSEMARY, 00:12:34). Ao deitarem na sua cama amarela, escutam pela primeira vez as conversas dos vizinhos através das paredes, envolvendo vozes exaltadas e cantos grupais acompanhados pelo som de ocarina.

2.1.2 “Isso não é um sonho. Isso está realmente acontecendo”

A segunda parte da narrativa inicia-se em 00:12:37, com Rosemary conhecendo a Theresa Gionoffrio (Victoria Vetri), ou Therry, mulher que foi acolhida pelo casal Roman e Minnie Castevet, que ocupam um apartamento do qual o 7-E também costumava fazer parte: “Nosso apartamento era a parte de trás do seu”. (ROSEMARY, 1968, 00:13:22). Enquanto

³⁷“Polanski makes certain that Rosemary has a strong association with yellow, particularly pale yellow. She wears it in many permutations. She and Guy sleep on yellow sheets. Their bedroom wallpaper is a yellow print. Their kitchen appliances and curtains are yellow. Their couch is yellow. Eventually, the dress she packs for the maternity hospital is yellow. Pale yellow is like Rosemary. It signals open and happy and innocent”. (BELLANTONI, 2005, p. 65).

³⁸ O comercial fala sobre o prêmio de 250 cilindradas em Daytona, liderado pela Yamaha. Tal prêmio é o *Grand Prix* dos EUA de 1965, de fato liderado pela Yamaha. Permanecendo nos momentos iniciais do filme, aos 00:06:49 minutos, é possível visualizar uma propaganda da *Gilbey's Vodka* em um ônibus que passa atrás de Rosemary e Guy enquanto andam na rua.

lavam roupa, na lavanderia situada no subsolo, Rosemary fica sabendo que a antiga moradora do 7-E era próxima do casal Castevet e cultivava ervas para os mesmos. O amuleto da sorte europeu usado por Theresa continha uma das ervas cultivadas, um presente dos Castevet para “[...] a filha que nunca tiveram”. (ROSEMARY, 1968, 00:14:43), retirada da rua de uma situação marcada por fome e drogas.

No décimo sexto minuto do filme Theresa é encontrada morta. Supostamente pulou da janela de seu apartamento. É a primeira vez que tons de vermelho ocupam uma cena maior. Tal situação abre espaço para o primeiro contato entre os casais Woodhouse e Castevet, com Rosemary demonstrando preocupação com Minnie e seu estado provocado pela morte de Theresa. Roman e Minnie são apresentados na narrativa como um casal de idosos que vive sozinho em um apartamento no Bramford. Minnie aparece bastante maquiada e com roupas coloridas, o que também se aplica à indumentária de seu marido.

Alguns sonhos de Rosemary marcam a narrativa, e um deles acontece aos dezenove minutos de filme. A cena tem como fundo sonoro inicial apenas o “tique-taque” de um relógio de mesa. Se, para Edgar Morin (2014), o cinema confere fluidez ao espaço e tempo, é exatamente na representação dos sonhos que tal característica torna-se perceptível. A câmera mostra Guy ao lado de a Rosemary que está com os olhos abertos, se desloca para a parede acima dela que, repentinamente, muda sua coloração e passa a mostrar o que parece ser a memória de Rosemary do corpo de Terry, já sem vida, na calçada em frente ao Bramford. O corpo de Terry é coberto por um manto e o fundo da cena fica preto, passando a contar apenas com a presença de uma freira, aparentemente Minnie, que segura uma Bíblia a sua frente, na altura do peito, e diz: “às vezes me pergunto por que ser líder de alguma coisa”. (ROSEMARY, 1968, 00:19:28). A figura de Minnie esmaece gradativamente e o fundo, anteriormente preto, retoma sua nitidez com a estante acima da cama de Rosemary, que contém um abajur e uma pilha de livros.

A câmera novamente desce e mostra Rosemary com uma expressão de desorientação, fechando os olhos. Junto ao “tique-taque”, a voz de Minnie retorna reclamando: “Não quero saber o que Laura-Louise disse”. (ROSEMARY, 1968, 00:19:37). Rosemary, como se estivesse incomodada com o barulho, vira-se de lado e cobre sua orelha com a coberta. A cena passa a mostrar um ambiente totalmente diferente, com Minnie reclamando em voz alta que não a tinham escutado e agora teriam de recomeçar do zero. Um homem pede silêncio com um sussurro e levando a mão próxima à boca, ao lado de Minnie, que simplesmente ignora-o e continua falando. A câmera agora mostra, no mesmo ambiente estranho, um grupo de crianças juntas com outra freira a sua frente.

Roman caminha como se estivesse indo na direção de Rosemary na cama, mas eles estão em ambientes totalmente diferentes. Rosemary, em tom assustado, fala olhando pra Roman: “falei das janelas à irmã Verônica e ela tirou a escola da competição”. (ROSEMARY, 1968, 00:19:59). A tela escurece e a cena finaliza-se. Aqui parece que o público pode identificar a presença de um sonho pelo barulho do relógio e a incoerência do que aparece em cena, como Rosemary conversando com alguém acima de sua cama, um alguém que não está no quarto, mas que não deixa de estar presente. Além disso, a tonalidade das cores da cena não muda, permanecendo sempre escuras e opacas.

Ainda nesse segmento do filme, a construção da personalidade dos personagens consolida-se e Minnie entra pela primeira vez no apartamento dos Woodhouse, dando palpites sobre a mobília e perguntando intimidades do casal, tais como se eles anseiam ter um filho e qual é a profissão de Guy. É nesse momento que Minnie convida o casal para jantar em sua casa, sob o pretexto de que se sentiam solitários após a morte de Theresa, o que ocasiona a primeira visita ao apartamento dos Castevet, após Guy descobrir que o papel de uma peça teatral havia sido conquistado por seu rival.

O casal Woodhouse entra no apartamento de seus vizinhos e encontram a antiga decoração de seu apartamento antes de alugá-lo. Diferente da luminosidade, dos tons claros e amarelados do apartamento de Rosemary, o lar dos Castevet era mais escuro, em tons marrons com alguns elementos na cor vermelha. Roman, de setenta e nove anos, está vestindo um suéter vermelho, servindo *Vodka Blush* para seus convidados, e contando sobre suas viagens ao redor do mundo.

Durante o jantar, as falas de Roman e Guy evidenciam que ambos não são cristãos. Guy compara a atitude do Papa, que está a poucos dias de sua visita à Nova York, com um *showbiz*. Roman, de setenta e nove anos, complementa seu pensamento afirmando que “é mesmo. As roupas, os rituais... Toda religião é assim”. (ROSEMARY, 1968, 00:26:25). Rosemary aparenta incômodo, esclarecendo que teve uma educação católica. Roman, ainda falando sobre o papa, defende que “não precisamos respeitá-lo só porque finge que é santo”. (ROSEMARY, 1968, 00:26:40).

Ao lavarem a louça, Rosemary conversa com Minnie sobre sua família e diz ter três irmãos e duas irmãs casadas, uma com dois filhos, e a outra com quatro, e que possui 16 sobrinhos. Enquanto estão na cozinha, Rosemary olha para a sala de estar, envolta por fumaça de cigarro. Ao ir para o cômodo, Guy está olhando atônito para Roman e quando escuta a voz de Minnie, levanta-se quase sem equilíbrio para afirmar a qualidade das histórias contadas por seu marido.

É neste momento que a relação entre Roman e os Castevet consolida-se, e alguns elementos que contribuem para a construção de uma narrativa de terror tornam-se mais evidentes, como quando Rosemary nota que seus vizinhos haviam retirado os quadros da parede deixando apenas os pregos. Logo depois do jantar entre os casais, Guy recebe a notícia de que vai ocupar o papel central uma peça de teatro, devido a uma cegueira repentina de seu colega. (ROSEMARY, 1968, 00:33:46).

O casal Castevet torna-se cada vez mais inconveniente para a personagem Rosemary, que falha ao tentar manter a privacidade de sua casa, sendo constantemente incomodada pela apresentação dos amigos de seus vizinhos, que também lhe presenteiam com o mesmo colar usado anteriormente por Theresa, contendo raiz-de-tânis. (ROSEMARY, 1968, 00:32:11).

Após o contato com o casal Castevet, Guy começa a usar algumas peças de roupa em tons vermelhos, o que não ocorria no início da narrativa. Seu sucesso é repentino, conquistando o papel principal na série de TV *Miami Beach*, em um processo que o afasta paulatinamente de sua esposa, a qual tenta reconquistar com rosas vermelhas e com a ideia de terem um filho.

É justamente no dia em que o Papa Paulo VI visita o Estádio Yanke³⁹ que o casal Woodhouse prepara um jantar em sua casa, “a noite do bebê”. A roupa de Guy é em tons de cinza e marrom claro, enquanto Rosemary veste um conjunto vermelho sangue, que nesse caso aparenta indicar o perigo que está correndo. Minnie presenteia o casal com dois potes de *mousse* de chocolate, e Rosemary sente um gosto de giz em seu pote. A cena seguinte mostra Rosemary cambaleando pelo apartamento, caindo no chão e paulatinamente entrando em um sonho no qual tem sua relação sexual com Satã durante um ritual.

O ponto de tensão dessa parte da narrativa é o sonho no qual Rosemary tem a relação sexual com Satã. Da mesma forma que no primeiro sonho, escuta-se o “tique-taque” acelerado de um relógio ao fundo. Rosemary é colocada por Guy na cama, e a câmera mostra seu rosto, tranquilo e sonolento. A imagem muda repentinamente mostrando Rosemary, com seu vestido vermelho e ainda com sapatos, em um colchão, flutuando no mar, com uma montanha ao fundo. A câmera mostra, novamente, a personagem em sua cama normalmente, e a maneira com que fala, sugere que ela não está totalmente consciente, apesar de preocupada em “fazer o bebê”.

A câmera mostra Guy em um plano contrapicado (MARTIN, 2003, p. 51). A iluminação é tênue, e uma maior incidência de luz está à esquerda de seu rosto, que possui um leve sorriso. A cena adquire um tom amedrontador. O rosto de Rosemary é novamente mostrado e ela afirma

³⁹. Em 1965, o Papa realmente esteve no estádio Yankee, no dia 4 de outubro, e é possível ter acesso a sua homília daquele dia no site do Vaticano: Disponível: <http://www.motogp.com/pt/Results+Statistics/1965/USA/250cc> Acesso: 21/11/2017.

que vai descansar. A personagem é mostrada em um barco de luxo, com um roupão vermelho e uma taça na mão. Parece fazer sol e Rosemary está com outras pessoas, que aparentam ser de um nível social elevado, de acordo com suas vestimentas e outros diversos barcos do mesmo estilo em volta. O “tique-taque” do relógio continua, acompanhado apenas pela respiração de Rosemary.

A mudança para a próxima cena faz-se por meio de suaves oscilações de um feixe de água, para finalizar mostrando nitidamente um mapa. A câmera o percorre rapidamente e fixa o foco no que aparenta ser o piloto do barco. Ele coloca seu chapéu e estica o braço apontando primeiro a sua frente, e depois girando seu corpo para a direita até ficar em frente a câmera, com um olhar baixo.

Rosemary está deitada em uma escada, no que parece ser um dos cômodos do barco, enquanto Guy começa a delicadamente retirar suas roupas. Quando a personagem pergunta o porquê de seu gesto, Guy responde que é para deixá-la mais confortável, falando logo em seguida, com a câmera bem próxima de seu rosto pouco iluminado: “Durma Ro”. Rosemary está novamente a em sua cama, enquanto Guy retira sua roupa, iluminada apenas pelo feixe de luz que entra pela janela ao seu lado. Repentinamente, a imagem muda e a câmera parece estar na perspectiva de Rosemary, mostrando o que parece ser um canto do barco e Guy de pé agora arrancando o vestido da personagem. Rosemary parece estar no chão desse barco.

O “tique-taque” continua, e a personagem agora está nua, tremula e sentada em uma cadeira ainda no barco. A câmera mostra seu rosto e vai subindo, permitindo ver o corpo de Rosemary e seu espanto em notar que estava com uma roupa de banho. A câmera direciona-se às outras pessoas ao redor e depois mostra Hutchins em pé do lado de fora, olhando em direção ao barco. Rosemary pergunta se seu amigo não vai com eles, e uma figura ao seu lado responde que é apenas para católicos.

Após mostrar a face de Rosemary, um pouco triste, mostra uma mão masculina retirando sua aliança. A música de fundo muda e dá indícios de um violino, que vai tornando-se cada vez mais presente e agudo. Rosemary agora está deitada em um instrumento de construção, e a câmera, tremendo um pouco, mostra o teto da capela cistina, até encontrar a escultura de uma cabeça de bode, e ir descendo, escurecendo gradativamente a cena.

Aparece um homem gritando “Tufão, tufão. Ele matou cinquenta e cinco pessoas em Londres”. (ROSEMARY, 1968, 00:45:01). Ele está em um local sem casas e está ventando muito. A passagem de cena agora é feita por meio de uma onda que aparenta ter atingido a câmera. A próxima cena mostra um personagem negro vestido de marinheiro conduzindo um barco. Está escuro e o mar está agitado. Rosemary aproxima-se do homem, completamente nua

e toca levemente seu ombro. A câmera focaliza a face do homem: “É melhor ir para baixo”. (ROSEMARY, 1968, 00:45:15). Os olhos assustados de Rosemary tornam-se o foco da câmera, para depois mostrá-la descendo uma escada em direção ao interior do barco.

O ambiente agora é quase totalmente escuro e, logo a sua frente, pouco iluminado, está um colchão, próximo a uma lareira. A personagem caminha em direção a cama e um fogo queima a sua direita. Rosemary deita-se e o ângulo da câmera muda, mostrando a personagem já deitada, e um grupo de pessoas nuas, em pé, a sua frente. Identifica-se o rosto de alguns personagens que são focalizados rapidamente, até a câmera parar em uma estátua de Adrian Marcato.

O fogo que queima é mostrado entre névoa, e os personagens Roman e Dr. Saperstein aparecem em primeiro plano. Roman está vestido com um manto negro, e enquanto o grupo de pessoas sussurra palavras em outro idioma, ele, com um pincel, começa a pintar algumas listras vermelhas no corpo de Rosemary as quais iniciam entre seus seios e vão até a região da pelve.

Os membros do grupo são novamente mostrados para depois a câmera fixar-se na expressão quase vazia do rosto de Rosemary, com os olhos abertos e estáticos em direção a sua esquerda. Nesse momento, a câmera mostra Guy exclamando para Minnie: “Ela está acordada, está vendo”. Minnie responde: “Ela não vê. Se ela comeu a musse, ela não enxerga ou escuta, é como se estivesse morta. Agora, cante!”. A cena escurece um pouco, e depois mostra uma mulher, com um vestido branco e esvoaçante, descendo escadas que ficariam logo à frente do colchão.

Enquanto a câmera mostra o rosto, agora um pouco mais atento de Rosemary, é possível escutar que a mulher de branco fala: “É uma pena que não se sintam bem”. Rosemary responde: “É só a mordida da musse”. O rosto da mulher de branco é mostrado e, ao fundo, duas pessoas parecem conversar com outra criatura. A mulher de branco fala: “vamos amarrar suas pernas para o caso de ter convulsões”. Rosemary responde: “É melhor mesmo, talvez estivesse com raiva”. A câmera, como se estivesse na perspectiva de Rosemary, mostra parte das pernas da personagem, e dois homens vestidos de branco amarrando seus pés na beira da cama. O rosto de Rosemary aparece e a mulher de branco fala: “Se a música a incomoda, pode pedir que eu paro”. A personagem responde: “Não, não, não... Por favor, não mude a programação por minha causa”.

Os dois membros conversando com a criatura podem ser vistos novamente, mas não totalmente nítidos. A mulher de branco sobe as escadas enquanto seu vestido esvoaça: “Tente dormir, vamos esperar no convés”. Guy, com um leve sorriso no rosto, aproxima-se de Rose,

escurecido por uma sombra. Ele aparece novamente, agora já sobre o seu corpo, mas com pequenas escamas escuras em alguns locais de seu rosto.

A música se torna mais alta e o violino ganha força. A câmera mostra as mãos de Guy arranhando os braços e cintura e Rosemary. Pela segunda vez, a câmera mostra mãos fazendo o mesmo percurso, mas agora as mãos não parecem humanas, são escamosas e com unhas grandes. As mãos acariciam o corpo da personagem e levantam sua cintura. O rosto de Rosemary demonstra prazer e com uma espécie de fumaça esverdeada ocupando o foco da câmera.

A fumaça cede lugar aos olhos de Rosemary, assustados, e depois mostra os olhos, vermelhos e aterrorizadores, de uma criatura escamosa e não humana: Satã. A câmera direciona-se novamente ao rosto da personagem, agora extremamente assustado e acompanhado pelo som impactante do violino agudo. A personagem fala: “Isso não é um sonho. Isso está realmente acontecendo”. (ROSEMARY, 1968, 00:47:48). Nesse instante, alguém coloca um pacote preto em sua cabeça e a cena fica totalmente escura.

A música continua durante alguns instantes com a cena preta, para depois mostrar o que parece ser o papa, em suas vestes tradicionais, andando rapidamente em direção a Rosemary: “Dizem que foi mordida por um rato”. (ROSEMARY, 1968, 00:48:00). A câmera mostra o rosto de Rose, sendo movimentado por Satã em cima dela, o qual não pode ser visto. A personagem diz: “Fui, e é por isso que não pude ir vê-lo” (ROSEMARY, 1968, 00:48:02). O papa responde, com um sorriso no rosto: “Tudo bem. Queremos que cuide de sua saúde”. (ROSEMARY, 1968, 00:48:06). Rosemary pergunta a ele: “O senhor me perdoa?”. Ele responde: “Oh, sem dúvida”. (ROSEMARY, 1968, 00:48:14). A mão do padre é mostrada próxima a câmera, levemente inclinada, como se estivesse dando-a para Rosemary beijar, até que a cena escurece por completo sob o som, agora quase insuportável, do violino.

Compreendemos que a finalização dessa parte se dá no momento em que Rosemary acorda e percebe que teve relações sexuais com o marido, quando desacordada. Suas costas e braços estão arranhados, e Guy justifica-se argumentando que estava um pouco bêbado e não “[...] queria perder a noite do bebê”. (ROSEMARY, 1968, 00:49:20). Rosemary conta que sonhou que havia sido estuprada por algo não humano.

2.1.3 “Açúcar no Sangue”

A terceira parte inicia-se no minuto 00:50:00 da película, indo até o minuto 00:53:35 sendo marcada pela tensão de Rosemary, após sonhar que estava sendo estuprada. Existem poucas falas durante esta parte e a personagem aparenta estar pensativa: abre a janela e permanece olhando a paisagem, enquanto o vento ocupa a casa, toma um banho e devolve os potes da sobremesa fornecida por Minnie.

Guy está treinando para o papel que conseguiu depois da cegueira de Donald Baumgart, e Rosemary sente que seu marido não olha para ela da mesma forma. Um tempo depois, o casal aposta se ela está ou não grávida, sabendo que seu ciclo já está atrasado por dois dias⁴⁰. Os resultados dos exames com Dr. Hill (Charles Grodin) indicam que Rosemary está grávida, uma oportunidade para que o casal faça “[...] disso um novo começo. Vamos nos abrir mais um com o outro” (ROSEMARY, 1968, 00:54:06,), o que aparentava não estar acontecendo desde então.

2.1.4 “Ele está vivo”: as dores de Rosemary

A descoberta da gravidez da personagem é o marco para o início da quarta parte do filme no minuto 00:53:39 até o minuto 1:23:04. Identificamos uma música alegre ao fundo e a personagem aparenta sentir-se realizada com a gravidez, porém um elemento que a preocupa é o pedido do médico por mais uma amostra de sangue.

O casal conta a novidade para Minnie e Roman, que indicam o obstetra Abraham Saperstein (Ralph Bellamy) para acompanhar Rosemary durante este período. A personagem volta a usar o colar presenteado pelos Castevet, visita Dr. Saperstein e passa a tomar um suco feito com componentes do herbário de seus vizinhos.

É nesse momento da narrativa que Rosemary corta o cabelo no salão de Vidal Sassoon⁴¹ e fala sobre suas dores: “é como se apertassem um arame dentro de mim”. (ROSEMARY, 1968,

⁴⁰ É possível identificar uma cafeteira *Chemex* utilizada por Rosemary para preparar o café, bem como uma notícia sobre o ator Henry Fonda que, em 1965 estrelou em *The Rounders* (1965) e *Inharm’s Way* (1965). Logo na cena seguinte, Rosemary está no consultório de Dr. Hill para realizar seu exame de gravidez e comenta que foi ver o *The fantasticks* que, de fato, apresentaram-se em 1965 em Nova York.

⁴¹ Vidal Sassoon foi, na década de 1960, um famoso cabeleireiro judeu nascido em Londres, que abriu seu primeiro salão em 1960. O estilo inaugurado por ele teria sido o “natural”, sem laquê, com cortes geométricos, porém orgânicos. Rosemary corta seu cabelo bem curto no filme, assemelhando-se também a modelo Twiggy (Lesley Lawson), que na década de 1960 lança uma “nova beleza” que contraria as décadas anteriores representada pela atriz Brigitte Bardot, por exemplo. Twiggy foi fotografada ao lado de figuras famosas como Marilyn Monroe (1926-1962), Ginger Rogers (1911-1995), Greta Garbo (1905-1990) e Rita Hayworth (1918-1987), aparecendo, aos 17 anos, na capa das revistas *Newsweek* em 1966 e na *Vogue* em 1967. A magreza, cabelos descoloridos,

01:13:26), justificadas por Saperstein como uma expansão natural da bacia. Porém, as dores permanecem acompanhadas pela feição magra e pálida da personagem. A música torna-se mais aguda, agonizante, compartilhando os sentimentos e dores de Rosemary, que passa a se alimentar de carne quase crua.

Após um longo tempo sem vê-lo, Rosemary recebe a visita de Hutchins, que é apresentado a Roman. É nesta cena que Rosemary repara, pela primeira vez, um furo na orelha de Roman, instantes antes de Hutchins perder sua luva. (ROSEMARY, 1968, 01:02:02). Rosemary está cada vez mais abatida, por conta da dor que não cessa e a acompanha para além do Ano Novo, comemorado no apartamento dos Castevet. (ROSEMARY, 1968, 01:13:50).

Tomada pela dor, Rosemary come fígado cru, espanta-se com sua imagem refletida na sua torradeira e vomita na pia da cozinha. Ao planejar uma festa para seus amigos mais jovens, decide parar de tomar o suco fornecido por Minnie, já que suas dores não aparentam diminuir. (ROSEMARY, 1968, 01:16:52)

A cena que finaliza essa parte do filme é marcada pela briga do casal Woodhouse. Rosemary, durante a festa que organizou para seus amigos, é acolhida por suas amigas que notam que algo está errado com ela, na medida em que suas dores a atormentam incessantemente por meses. Rosemary insiste em consultar Dr. Hill sobre sua situação, cansada de ouvir sobre o sucesso de Dr. Saperstein. Em meio à discussão, a personagem repentinamente silencia-se: “a dor parou”. (ROSEMARY, 1968, 01:22:03). Ela comemora com Guy pela vida de seu bebê: “está vivo! Guy está se mexendo! Está vivo! Está tudo bem!” (ROSEMARY, 1968, 01:22:33). Ao aproximar a mão de Guy, para que sinta a criança chutar, o marido tira, repentinamente, a mão de sua barriga. Rosemary responde: “Não tenha medo. Ele não morde”. (ROSEMARY, 1968, 01:22:43). A cena finaliza com Rosemary, pálida, chorando e sorrindo com seu vestido vermelho longo, com as mãos abraçando seu ventre, aliviada pela vida de seu filho, acompanhada pela música de ninar novamente mais feliz.

2.1.5 “Me desculpe Andy ou Jenny. Me perdoe”: são todos bruxos

A quinta parte do filme inicia-se no minuto 01:23:06 e finaliza-se no 01:57:55, com cenas que mostram a montagem do quarto de bebê, enquanto a música ao fundo ainda permanece em versão alegre da canção de ninar, cantada por Farrow no início da narrativa. A personagem não está mais sentindo dores e volta a tomar o suco fornecido por Minnie, iniciando

olhos realçados com muito rímel e uma imagem quase andrógina eram características marcantes da modelo Twiggy, que inaugurou tal padrão de beleza. (FARIAS, 2011).

também o preparo de sua mala de roupas para quando entrar em trabalho de parto e permanecer no hospital, mesmo que ainda faltem três semanas para isso.

Rosemary recebe a notícia da morte de seu amigo Hutchins, indo ao funeral e recebendo um livro que o mesmo havia deixado para ela, *Todos Eles Bruxos*, de autoria de J.R. Hanslet. A obra, fala sobre a família de Adrian Marcato e esclarece que seu filho é Roman Castevet, um anagrama do nome Steven Marcato. Diante de tal descoberta, Rosemary passa a distanciar-se de seus vizinhos, que partem para uma viagem, dando continuidade a leituras sobre bruxaria por meio de outros livros, na medida em que Guy jogou no lixo o livro presenteado por Hutchins.

Rosemary adquire dois outros livros, *Bruxaria*, de Stella Lauden, e outro cuja capa não é mostrada. O primeiro contém um trecho que esclarecia: “o poder da mente de toda uma assembleia poderia cegar, ensurdecer, paralisar e até matar a vítima”. (ROSEMARY, 1968,01:37:00). O outro livro argumenta que, “em alguns cultos, acreditavam que um objeto pessoal da vítima era necessário, pois feitiços não eram possíveis sem um pertence dela”. (ROSEMARY, 1968, 01:37:18).

Após vincular a cegueira do colega de Guy com a ação do grupo, que chama de *coven*, Rosemary arruma uma muda de roupas e dirige-se ao consultório de Dr. Sapirstein, momento no qual lê brevemente a capa da revista *Time* com a chamada “Deus Está Morto?”⁴². Ao notar que o médico também utilizava raís-de-tânis e, portanto, fazia parte do *coven*, saiu do consultório até uma cabine telefônica, ligando para Dr. Hill e depois indo até seu consultório. Rosemary conta para o médico sua teoria sobre o *coven* e o risco que seu bebê e ela correm. Mesmo assim, o médico chama Dr. Sapirstein para buscá-la e acompanhá-la ao apartamento.

Na entrada do Bramford, Rosemary corre em direção ao seu apartamento na frente de Guy e Sapirstein, ao som de uma versão frenética da canção de ninar. Ela tranca-os para fora de sua casa, mas encontram outra forma de entrar, provocando um acesso de gritos e choros por parte de Rosemary, que é sedada e entra em trabalho de parto. Suas palavras antes de ficar inconsciente são: “Andy... Andy ou Jenny. Sinto muito, meu amor. Perdoe-me”. (ROSEMARY, 1968, 01:57:52).

⁴²Tal edição da revista *Time*, volume 87, foi realmente lançada no dia 08 de abril de 1966, trazendo uma reportagem escrita pelo editor John Elson. Disponível: <http://time.com/isgoddead/> Acesso: 20/11/2017.

2.1.6 “Salve, Adrian. Salve, Satã”: o Ano Um

O parto marca o fim dessa parte e dá início à sexta e última parte do filme, que se inicia no minuto 01:58:00 e vai até o fim do filme. Ao som do tique-taque do relógio, Guy conforta Rosemary dizendo que seu bebê está bem e é um menino, porém logo depois Dr. Sapirstein diz terem ocorrido complicações no parto, mas que ainda poderá ter filhos.

A personagem não acredita no médico, e grita: “não acredito em vocês. Estão mentindo. Mentira! O bebê não morreu! Você o roubou! Estão mentindo! São bruxos! Estão mentindo! Mentira! Mentira!”. (ROSEMARY, 1968, 02:00:21). A hipótese de Rosemary estar sofrendo de depressão pós-parto é levantada por Guy, um “[...] tipo de histeria” (ROSEMARY, 1968, 02:00:48) e, logo na cena seguinte, a personagem escuta um choro de bebê que permanece ao longo do período em que pára de tomar a medicação trazida pelos membros que cuidam dela após o parto.

Após alguns comprimidos não ingeridos, aproveita o momento em que está só para vestir seu casaco, ir até a prateleira que estava escondida por um armário, quando Mr. Nicklas mostrou-lhes o apartamento, e descobrir ali outra entrada para o apartamento dos Castevet. Ao fundo, escuta-se o som contínuo de um violino acompanhado por notas agudas de um piano. Rosemary retira as prateleiras do armário para liberar espaço e alguns panos caem sobre sua cabeça. Sem as prateleiras, o armário fica completamente escuro, impedindo a visualização de seu interior. O medo do escuro se manifesta aqui, ao som do violino e piano frenéticos, enquanto move-se escuridão adentro, totalmente às cegas, até esbarrar em um fio de lâmpada e acendendo-a sem querer. Ela desliga rapidamente a luz, afinal, deseja permanecer no escuro e não ser notada. Ao descobrir a fresta de uma fechadura, Rosemary reconhece o corredor do apartamento dos Castevet.

O violino, ao fundo, torna-se mais forte, indicando uma personagem assustada que se move rápido para a cozinha de seu apartamento para pegar uma faca e, ao dirigir-se novamente para o armário, escuta alguém prestes a entrar no local. O violino pára, e Rosemary corre para esconder-se em um lugar escuro e afastado. Guy entra e dirige-se para o lado oposto, na cozinha, abrindo a geladeira. Rosemary, escondida, interrompe o movimento do berço ao seu lado com a ponta da faca. Guy fecha a geladeira e sai empolgado do apartamento. O violino volta a tocar e Rosemary, decidida e com a faca apontada para frente na altura de seu peito, retorna em um paço firme rumo a escuridão de seu armário.

Ela sussurra para si mesma: “calma, calma”, abre a porta escondida nos fundos do armário e entra no apartamento dos Castevet. Olha um quadro na parede, ilustrando uma espécie

de casa em chamas, falando “subiram demais”. (ROSEMARY, 1968, 02:07:58). Rosemary continua caminhando pelo corredor e analisando as coisas em seu entorno, até que escuta a voz de alguém, acompanhada de risadas. A voz de Minnie, inconfundível, destaca-se e guia Rosemary até a sala de visitas.

Rosemary agora já foi vista pelas pessoas que estão na sala de visitas dos Castevet. Ela caminha lentamente na sala, e a câmera vai mostrando um número cada vez maior de pessoas. Guy vê Rosemary, levanta-se abruptamente da cadeira, passa a mão nos cabelos e volta a sentar-se, sem saber o que fazer. Laura-Louise, sentada no sofá, grita desesperadamente e aponta em sua direção. Uma personagem diz a Rosemary para voltar para cama e outra figura ao lado pergunta para Roman se “essa” é a mãe. No momento em que Roman tenta falar com Rosemary, ela o interrompe dizendo: “Cale a boca. Você está em Dubrovnik. Não o ouço”. (ROSEMARY, 1968, 02:09:09).

Ainda com a faca na mão, anda em direção a um berço negro com um crucifixo invertido, colocado como móbile, a sua esquerda. Todos estão em silêncio, mas nota-se o “tique-taque” de um relógio ao fundo. Rosemary lentamente caminha em direção ao berço para poder ver a criança que nele está, e por alguns instantes, parece ansiosa e feliz. Quando ela vê a criança, que não é mostrada pela câmera, leva sua mão a boca e arregala os olhos, em uma expressão de espanto.

A música muda, tornando-se frenética. Rosemary olha em direção a sala e depois novamente para o berço perguntando, desesperadamente, o que tinham feito com seu filho, o que tinham feito com os olhos dele. Roman responde que esses são os olhos de seu pai, e ela não compreende, afirmando que os olhos de Guy são normais. A personagem grita que todos são maníacos e Roman revela, em um alto tom de voz: “o pai dele é Satã, e não Guy. Ele veio do inferno para fecundar uma mortal. Satã é o pai dele. E ele se chama Adrian. Vai destituir os poderosos e destruir seus templos. Vai redimir os desprezados e vingar os que foram queimados e torturados! Salve, Adrian!”. (ROSEMARY, 1968, 02:10:15).

Enquanto Rosemary grita em desespero, os integrantes do grupo satanista passam a falar em uníssono: “Salve, Satã”. A câmera mostra Minnie que afirma empolgada que entre todas as mulheres do mundo, ela tinha sido a escolhida para ser a mãe do único filho de Satã. Roman continua falando, em tom profético, que “seu” poder é quase infinito, e que “seu” reino durará a eternidade. Rosemary afasta-se da câmera, caminhando para trás e gritando: “Não, não. Não pode ser”. Seu rosto está magro, vermelho e repleto de lágrimas.

A câmera muda e mostra o rosto de Minnie e a personagem fala: “olhe para as mãos dele”. Dando continuidade a Minnie, em tom de felicidade, Laura-Louise diz: “E os pés”. O

violino agudo permanece ao fundo, quando e Rosemary é mostrada em um momento como se estivesse lembrando-se do que vira no berço, ou seria de seu sonho? Ela deixa cair a faca, e Roman grita: “Deus está morto. Satã vive. Este é o ano um”. (ROSEMARY, 1968, 02:11:14). Rosemary senta-se, ainda em prantos, em uma poltrona.

Roman aproxima-se de Rosemary na poltrona e pergunta à personagem por que ela não os ajuda, e pede para que ela seja uma mãe para Adrian. Roman destaca que ela não precisa juntar-se a eles se não quiser, mas Minnie e Laura-Louise estão muito velhas para isso. A resposta para essa oferta aparenta estar justamente no momento final, no qual Rosemary vê Laura-Louise embalando bruscamente o berço enquanto o bebê chora. Rosemary se aproxima do berço e, apesar de não gostar, Laura-Louise dá espaço para ela e Roman embalam a criança, enquanto todos os outros membros do grupo param, em silêncio, para observar. Apenas o ranger do berço e os grunhidos tornam-se audíveis e, com o foco em Rosemary, agora um pouco mais calma, a música de ninar da abertura volta a tocar.

2.2 Roman Polanski: uma trajetória

Roman Polanski é o diretor da narrativa acima apresentada. É a sua visão que prevalece para a montagem do filme, mesmo que os atores, produtores e demais indivíduos envolvidos na produção do filme possuam suas subjetividades. Em decorrência disso e, na medida em que os conceitos de representação e verossímil indicam a importância de pensar o meio específico no qual a produção aqui analisada localiza-se, abordaremos, neste momento, a trajetória de Roman Rajmund Polanski e sua produção cinematográfica, desde os curta-metragens produzidos na Escola Polonesa da Lodz, até o último longa-metragem lançado no Festival de Cannes em 2017. Analisamos Polanski enquanto um consumidor cultural que produz suas representações por meio de filmes, não objetivando uma cópia da realidade ou das obras literárias nas quais baseia seus enredos, mas como o diretor que cria algo novo em um movimento de apropriação, ressignificação e representação que permite articular três registros da realidade:

[...] por um lado, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e organizam os esquemas de percepção a partir dos quais eles classificam, julgam e agem; por outro, as formas de exibição e de estilização da identidade que pretendem ver reconhecida; enfim, a delegação a representantes (indivíduos particulares; instituições, instâncias abstratas) da coerência e da estabilidade da identidade assim afirmada. (CHARTIER, 2002, p. 11).

É possível encontrar referências a Polanski em inúmeras produções do gênero documentário, como é o caso de *Roman Polanski: procurado e desejado*⁴³ (2008), *Roman Polanski: a vida em filmes*⁴⁴ (2011) e *Roman Polanski: um estranho no ninho*⁴⁵ (2013). Os elementos destacados em tais documentários são sua infância marcada pela Segunda Guerra Mundial, o assassinato de sua esposa Sharon Tate em 1969 por um dos membros de *A Família* de Charles Manson, e o caso do estupro de Samantha Geimer, em 1977, com treze anos⁴⁶.

Roman Polanski nasceu em Paris no dia 18 de agosto de 1933, filho de pais judeus, poucos meses antes de Hitler alcançar o poder. Quando, em setembro de 1939, os nazistas invadiram a Polônia, Polanski tinha 6 anos de idade e morava com sua irmã e mãe em Varsóvia. Mais tarde, junto com o pai, a família retorna à Cracóvia. Segundo Polanski, “estávamos alojados na casa da minha avó, mas pouco depois disseram que toda a população judia teria que mudar ao outro lado do rio, o lado de Vístula. Não era a parte judia da cidade antes da guerra. Mudamos para lá”. (A FILM MEMOIRE, 2011, 00:12:36).

Muros foram construídos para separar o gueto do restante da cidade, os nazistas “[...] construíram apenas um muro. O gueto estava fechado por uma colina abrupta com arame farpado do outro lado, e com a íngreme margem do Vístula que acompanha seu flanco”. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 08-09). No documentário de Bouzereau, Polanski relata o isolamento dos judeus nos guetos, o deslocamento de pessoas para os campos de concentração incluindo sua mãe grávida, que foi levada no lugar de sua irmã. (A FILM MEMOIRE, 2011, 00:21:52).

Em 1943, quando o gueto estava prestes a ser liquidado, Polanski, a mando de seu pai, fugiu do local. Mais tarde, soube que as crianças que permaneceram no gueto naquele dia, foram baleadas no pátio de uma escola. Segundo Feeney, “os seus pais tinham deixado dinheiro a uma família católica, os Wilk, para que tomassem conta dele, mas eles enviaram-no para os Putek”. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 09).

Inúmeras de suas experiências e memórias do gueto contribuíram para a construção da narrativa do filme *O Pianista*⁴⁷, lançado em 2002, como a cena de uma idosa receber um tiro nas costas disparado por um soldado alemão, ou ainda quando, após dias sem comer, sua mãe

⁴³ Roman Polanski: Wanted and Desired, dirigido por Marina Zenovich.

⁴⁴ Roman Polanski: A film Memoir, dirigido por Laurent Bouzereau

⁴⁵ Roman Polanski: Odd Man Out, dirigido por Marina Zenovich.

⁴⁶ O caso envolvendo Samantha Geimer é constantemente revisitado, sendo que ainda em 2016, o Supremo Tribunal da Polônia rejeitou a reabertura do processo de extradição de Polanski aos Estados Unidos apresentado pelo ministro da Justiça Polonês Zbigniew Ziobro, encerrando o procedimento de extradição iniciado em 2014 a pedido da justiça americana. Disponível: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/polonia-rejeita-reabertura-de-processo-de-extradicao-de-polanski-aos-eua.ghtml> Acesso: 24/04/2018.

⁴⁷The Pianist.

encontra uma lata de pepinos em conserva. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 09; A FILM MEMOIRE, 2011, 00:18:15).

[...] e essa foi a primeira vez que passamos fome porque não havia nada para comer e minha mãe começou a ficar sem dinheiro e tentava conseguir alguma comida. Uma vez veio com açúcar que encontrou jogado no chão. Então, derreteu e coou em um pano para separar da areia e da sujeira. Uma vez, em uma fábrica de pepinos bombardeada, ela encontrou uma lata grande de pickles. Foi fantástico. Abrimos a lata e os primeiros pickles eram ótimos, mas depois de dois ou três dias, comer aqueles pickles e beber a água da conserva, ficamos com mais sede. Mas toda essa experiência foi útil, porque me deu a ideia para a cena em “O pianista”. (A FILM MEMOIRE, 2011, 00:10:27).

Mietek, o filho mais novo da família Putek, que cuidava de Polanski, acompanhou-o ao cinema pela primeira vez: “Mietek me levou ao cinema. Era muito barato e supostamente não devíamos ir. Um slogan dizia: *wszystkie swinie siedza w kinie*, que significa: só os porcos vão ao cinema”. (POLANSKI, 2011, 00:25:30, grifos nossos).

Após ficar com a família Putek, na cidade, Polanski foi enviado ao campo, para uma aldeia chamada Wyzoka, que ficava a 40 quilômetros ao sul de Cracóvia e próximo de Auschwitz. No início de 1945, quando os nazistas já estavam batendo em retirada, Polanski foi novamente enviado para os Putek, em Cracóvia. Após a desocupação da Polônia pelos alemães, Polanski foi encontrado por um de seus tios e passou a viver com ele. Neste período, souberam que sua mãe havia falecido, “[ela] estava no transporte que ia diretamente às câmaras de gás”. (A FILM MEMOIRE, 2011, 00:32:00). Seu pai casou novamente, com uma mulher chamada Wanda, com quem ficou até o fim de sua vida.

Polanski, ainda novo, participou de um grupo de escoteiros: “aquelas noites perto do fogo quando fazíamos cenas, e logo percebi que era uma estrela no meu grupo e percebi que tinha talento para aquilo”. (POLANSKI, 2011, 00:40:01). O diretor estabelece que o início de sua carreira aconteceu no campo de escoteiros, porém, também destaca a figura de Maria Bilizanka que o chamou, com quatorze anos, para participar do programa de rádio, A Quadrilha Alegre, bem como para um papel em uma peça de teatro, denominada *Um filho do Regimento*.

Sua atuação chamou a atenção dos estudantes da Escola Polonesa de Cinema de Lodz Andrzej Wajda (1926-2016) e Antoni Bohdziewicz (1906-1970), lhe forneceram um papel em *Geração*⁴⁸ (1953). Em 1955 Polanski foi aceito em Lodz, passando a frequentar aulas de desenho, escultura, pintura e história da arte, concluindo oito curtas-metragens de 35

⁴⁸*Pokolenie*

milímetros, entre a sua chegada na escola de cinema e a realização de seu primeiro longa-metragem, sem contar *Rower* (1955), cujo material foi destruído e não finalizado.

Seus oito curtas-metragens⁴⁹ foram: *Morderstwo*⁵⁰ (1957), *Uśmiech Zebiczny*⁵¹ (1957), *Rozbijemy Zabawę*⁵²(1957), *Dwaj Ludzie z szafa*⁵³ (1958), *Lampa*⁵⁴ (1958), *Gdy Spadaja Anioly*⁵⁵ (1959), *Gruby i Chudy*⁵⁶ (1961), e *Ssaki*⁵⁷(1962). Polanski fez *Dwaj Ludzie z szafa* especificamente para o Festival de Bruxelas, do qual também participaram Joseph Losey's, com *The Servant*⁵⁸ (1963), Alain Resnais, com *Muriel ou letemps d'un retour*⁵⁹ (1963) e Yasujiro Ozus, com *Sanma no aji*⁶⁰ (1962).

O diretor ganhou a medalha de bronze do festival, lembrando que o filme contou com a primeira de muitas colaborações com o compositor Krzysztof Komeda (1931-1969), que também iria compor a trilha sonora de BR em 1968. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 20; EHRENSTEIN, 2012, p. 07).

*A faca na água*⁶¹(1962), cuja trilha também elaborada por Komeda, foi o primeiro longa-metragem de Polanski, bem como o primeiro filme polonês a receber uma indicação pela Academia de Hollywood. O veredicto do Ministério da Cultura polonês indicou uma “falta de compromisso social”, justificando a negação do financiamento a Polanski. Segundo o governante polonês Wladyslaw Gomulka, o filme não era “típico nem relevante para a Polónia no seu todo”. (GOMULKA apud FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 37). Segundo Andrzej Wajda, em uma entrevista para Lawrence Weschler do *The New Yorker* em 1994,

[...] não pode imaginar quão libertadora foi a experiência de *A faca na água* para nós na Polónia quando o filme estreou [...] pela primeira vez desde a guerra, aqui estava um filme que nada tinha a ver com guerra... [Roman] tinha tudo a ver com começar de novo...Tenho a certeza de que em parte isso teve a ver com seu sucesso no estrangeiro – as críticas positivas no festival de Veneza, a capa da Times, a nomeação para um Oscar. (WAJDA apud FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 37).

⁴⁹ Os títulos dos curtas-metragens de Polanski não possuem tradução para o português.

⁵⁰ Murder.

⁵¹ Teeth Smile.

⁵² Breaking Up the Dance.

⁵³ Two Man and a Wardobe.

⁵⁴ Lamp.

⁵⁵ When Angels Fall..

⁵⁶ Le Gros et le Maigne.

⁵⁷ Mammals.

⁵⁸ O criado.

⁵⁹ Muriel.

⁶⁰ A Rotina tem seu encanto.

⁶¹ Nóż w wodzie.

Sobre os longas-metragens feitos posteriormente, como *Repulsa ao Sexo*⁶²(1965), *Armadilha do Destino*⁶³ (1966), *A Dança dos Vampiros*⁶⁴(1967) e *O bebê de Rosemary* (1968), Feeney e Duncan destacam a sua recusa em se deixar atormentar pelo sofrimento do passado, sendo “[...] significativo o facto de ele se exceder na criação de mulheres tão expressivas e complexas no centro de seus filmes”. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 48).

O início de sua infância, passado a explorar as imensidades de uma escadaria de apartamento, ou as suas deslocações posteriores no gueto e a esconder-se [...] tornaram-se extremamente úteis ao traçar a desintegração de uma jovem londrina ficcional cuja solidão posteriores e medo estão a acabar com a sua sanidade”. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 48).

Após o lançamento de *BR*, a esposa de Polanski, Sharon Tate, foi assassinada por um dos membros de *A família*, o grupo californiano liderado por Charles Manson (1934-2017), durante a década de 1960. O grupo foi construído em torno “[...] de uma mensagem de amor absoluto e perfeição terrena. [...] Manson foi condenado por persuadir seus seguidores a cometer esses assassinatos em nome da esperança de iniciar uma destruição apocalíptica do mundo burguês”. (LINDHOLM, 1993, p. 146). O grupo foi constantemente associado às práticas satanistas após os assassinatos em 1969: “os assassinatos logo atraíram numerosos rumores sobre as motivações. “Satanismo”, na forma de especulação social sobre uma conspiração do mal de adoradores do diabo, é um entre vários”. (DYRENDAL, 2016, p. 57)⁶⁵.

Após a prisão dos responsáveis pelo assassinato de sua esposa, Polanski dirigiu *Macbeth*⁶⁶ em 1971, filme no qual retorna ao “[...] ambicioso casal jovem e belo. Como disse o crítico e co-adaptador Kenneth Tynan: “Eles não sabem que estão numa tragédia.” Será esta uma imagem refletida de como Polanski via sua própria felicidade com Tate em retrospectiva?”. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 89). Polanski, frente às críticas, não percebia sua produção como uma catarse: “Para ele, Shakespeare era a atracção. Quando muito, a violência, as armas, os momentos de desporto [...] escutavam não seu passado recente, mas sua infância “medieval” em Wysoka”. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 90).

Já em 1972, Polanski dirigiu *Que?*⁶⁷, um entretenimento erótico produzido na Itália que antecedeu o sucesso de seu filme de 1974, *Chinatown*, escrito por Robert Towne baseado na

⁶² Repulsion

⁶³ Cul-de-sac.

⁶⁴Dance of the vampires.

⁶⁵ “The murders soon attracted numerous rumor about motivation. “Satanism”, in the form of societal speculation about an evil conspiracy of devil worshipers, was one of many”. (DYRENDAL, 2016, p. 57)

⁶⁶ The Tragedy of Macbeth

⁶⁷ Che?

“[...] Los Angeles da década de 1930 e as violentas, ricas e corruptas batalhas sobre os direitos de uso de água que criaram a cidade” (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 97). O elenco contou com a atuação de Polanski e Jack Nicholson, sendo que o filme é “[...] o maior sucesso em termos populares e de crítica da carreira de Towne, até então, e (com a possível exceção de *O Pianista*⁶⁸), também de Polanski. [...] Evans encontrava-se no auge de sua atividade enquanto produtor. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 98).

Jack Nicholson também havia aceito o papel no filme *Piratas*⁶⁹, dirigido por Polanski em 1986, porém na medida em que

[...] estava a tentar realizá-lo através de uma empresa que tinha criado, para melhor permanecer no controlo legal e financeiro, as negociações entre a Paramount e o apoio financeiro europeu que ele tinha estabelecido tornaram-se irremediavelmente turbulentas. O acordo e a ideia seriam abandonados temporariamente. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 106)

Nesse momento, a *Paramount* já havia adquirido os direitos sobre o romance de Roland Topor (1938 – 1997), a base para o roteiro de *O Inquilino* (1976)⁷⁰, o terceiro filme da denominada Trilogia dos Apartamentos. A narrativa, da mesma forma que *BR* e *Repulsa ao Sexo*, representava personagens claustrofóbicos, confinados dentro de seu próprio lar. Cabe destacarmos que “a realização desta filmagem numa época anterior ao desenvolvimento do *Steadicam*⁷¹ ou do melhoramento digital é uma proeza de precisão”. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 106).

Foi após o lançamento de *O Inquilino* que Polanski, em 10 de março de 1977, teve relações sexuais com uma modelo que estava fotografando para a *Vogue* francesa, Samantha Geimer, com 13 anos na época. Polanski declarou-se culpado do crime de prática sexual com uma menor, o que poderia reduzir sua pena, porém o juiz Laurence J. Rittenband condenou-o a prisão de segurança máxima em Chino, para 90 dias de testes físicos. Após 42 dias, os psiquiatras recomendaram sua soltura. O relatório afirmava que Polanski não era pedófilo ou um agressor patológico, mas ainda assim Rittenband anunciou o reenvio do preso para Chino por um período que poderia durar dias, meses ou anos. Logo em seguida, ofereceu um acordo de liberação após mais 47 dias na prisão, caso aceitasse a deportação. (FEENEY; DUNCAN, p. 109-111).

⁶⁸ The Pianist.

⁶⁹ Pirates.

⁷⁰ Le Locataire.

⁷¹ Estabilizador de câmera.

O acordo foi aceito e Polanski foi para a Europa iniciar o trabalho que resultou em *Tess: uma lição de vida*⁷², lançado em 1979, percebido enquanto uma homenagem a sua esposa falecida Sharon: “Tess (1979), revela, a par de *When Angels Fall* e *O Pianista* o lado mais humano de Polanski”. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 119). A película demorou nove meses para ser filmada e o dobro do tempo para encontrar distribuição nos Estados Unidos, onde foi o filme mais bem recebido da carreira de Polanski até então, com elogios da crítica e indicações ao Oscar.

Sobre *Tess* e outras personagens femininas construídas por Polanski, Feeney e Duncan argumentam que “as suas personagens mais agradáveis na sua arte são sempre as vítimas, sejam elas mulheres (como Carol em *Repulsa*, Rosemary, Evelyn Mulwray) ou homens travestidos <<femininos>> (como George em *O Beco* ou Trelkovsky em *O Inquilino*)”. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 121).

Após 1979, Polanski dedicou-se a escrita de uma autobiografia, *Roman by Polanski* (1984), na qual narrou sua infância, os anos enquanto fugitivo, sua experiência em Lodz e os demais acontecimentos de sua vida. Tal produção atraiu o financiamento de um administrador tunisiano, proporcionando as condições para a gravação de *Piratas*, lançado em 1986⁷³. No momento em que o orçamento extrapolou o financiamento tunisiano, Thom Mount⁷⁴, um produtor de cinema americano, começou a auxiliar Polanski.

Desta forma, *Busca Frenética*⁷⁵ foi lançado em 1988, “[...] um filme de suspense hitchcockiano que começa com a súbita e inexplicável perda da mulher do herói”. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 132). O filme contou com a atuação de Emmanuelle Seigner para o papel de Michelle, atriz que se casou com Polanski em 1989 e com quem teve dois filhos. Seigner atuaria, também, no filme posterior de Polanski, lançado em 1992, *Lua de Fel*⁷⁶:

Polanski, Brach e John Brownjohn basearam o seu argumento num romance de Pascal Bruckner, e fiel à poética de Polanski, *Lua-de-Mel, Lua-de-Fel* (1992) funciona igualmente bem sem som, como um furtivo clássico do cinema mudo. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 141).

⁷² Tess

⁷³ Segundo Feeney, os realizadores de *Piratas do Caribe: a maldição do Pérola Negra* (Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl), lançado em 2003 se inspiraram nesta produção de Polanski, sendo que “Jack Sparrow interpretado por Johnny Depp é uma fotocópia brilhante do Capitão Red, Orlando Bloom o jovem espadachim idealista é uma versão ampliada de Frog, e a filha do Governador, interpretada por Keira Knightley, é uma Dolores mais determinada”. (FEENEY, 2006, p. 126).

⁷⁴ Thom Mount iniciou sua carreira no cinema ao lado de Roger Corman e aos 26 anos, em 1974, tornou-se o Presidente da *Universal Pictures*.

⁷⁵ Frantic.

⁷⁶ Bitter Moon.

Sobre o personagem Oscar (Peter Coyote), um cadeirante que incita um romance entre sua esposa Mimi (Seigner) e o casal Nigel (Hugh Grant) e Fiona (Kristin Thomas), argumentam:

Oscar idolatra o amor sem que o consiga sentir, e isso é uma vida de maldição enquanto sedutor embaixador do prazer por si próprio, ele é um Príncipe das Trevas mais aterrador, e talvez mais activamente perigoso, do que qualquer feiticeiro em *A Semente do Diabo*, e a sua força de vontade leva-o a um beco sem saída mais escuro e solitário do que qualquer um descrito em *O Beco*. Com *Lua-de-Mel, Lua-de-Fel*, Polanski põe em causa o hedonismo. Ao puxar o gatilho, Oscar renuncia a ele. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 150).

Ainda com o financiamento de Thom Mount, Polanski dirigiu *A Morte e a Donzela*⁷⁷, lançado em 1994, com a atuação de Sigourney Weaver, Ben Kingsley e Stuart Wilson. Trabalhando com o argumentista⁷⁸ Rafael Yglesias, o filme é uma adaptação da peça de Ariel Dorfman, *Death and the Maiden* (1991).

Retomando a temática vinculada ao Satanismo e baseado no romance de Arturo Pérez-Reverte *O Clube Dumas* (1993), Polanski dirigiu *O último Portal*⁷⁹, lançado em 1999, influenciado pelas mudanças tecnológicas da década de 1990, utilizadas para alcançar um efeito psicológico por meio da narrativa, permitiram ao cineasta “[...] atingir uma mobilidade de sonho que seria a inveja dos antigos realizadores de cinema”. (FENNEY; DUNCAN, 2006, p. 156).

Após 31 anos de BR, o diretor trouxe Lúcifer para o centro de sua narrativa com Dean Corso (Jhonny Depp), um negociante de livros raros, contratado para autenticar a veracidade de seu livro do século XVI, *Os nove Portais Para o Reino das Sombras*⁸⁰. Corso examina outras cópias do livro, sendo que em cada um dos três volumes contém três variantes de suas gravuras e cada uma delas está assinada com “LCF”, uma abreviatura para Lúcifer. “Em conjunto, elas formam nove gravuras pela mão do próprio diabo”. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 157).

Corso fica fascinado pelo pretense poder que tem nas suas mãos. Não porque queria adorar o diabo ou mesmo convocar o diabo, como sugerem as gravuras, mas, como está implícito na atuação de Depp e no crescente receio de Corso perante Olhos Verdes, porque ele é um homem farto de acreditar em nada. Qualquer evidência de que possa haver algo mais na vida do que dinheiro e morte súbita irá atrair sua atenção. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 157).

⁷⁷ *Death and the Maiden*

⁷⁸ O argumentista é o profissional responsável pela criação de textos-guia que serão transpostos para a linguagem cinematográfica com descrição de personagens, indicações de ambientação das cenas e dos diálogos.

⁷⁹ *The Ninth Gate*.

⁸⁰ *The Nine Gates of the Kingdom of Shadows*.

A personagem denominada Olhos Verdes (Emmanuelle Seigner) é o diabo da narrativa e sobre tal abordagem, David Ehrenstein levanta uma problemática: “Isso implica que no final, o Príncipe das Trevas não é tão horrível quanto nos levaram a acreditar? Essa questão é deixada em aberto tanto quanto a aparência real do filho de Satã em *O bebê de Rosemary*. Com Polanski, ambiguidade é tudo. (EHRENSTEIN, 2012, p. 34)⁸¹.

Fenney e Duncan, ao observarem a construção de uma trilogia não oficial composta por *A Dança dos Vampiros* (1967), *O bebê de Rosemary* (1968) e *O último portal* (1999), sugere outras possibilidades:

outra maneira de ver é a de inverter todas as convenções de <<o Diabo>> e <<Deus>> e considerar que Olhos Verdes é uma emissária do Céu e não do Inferno, uma vez que ela traz amor para a vida de Corso. Ele é um homem diferente quando dá aquele último passo. Num mundo governado pelo absurdo, o que mais pode ser o amor senão o diabo? (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 163).

Antes de lançar *O último portal*, em 1997, Polanski descobriu as memórias do pianista judeu Wladyslaw Szpilman (1911-2000), que perdeu a família durante a Primeira Guerra Mundial e sobreviveu escondido em diversos locais, enquanto Varsóvia era destruída. Em 2002, em conjunto com o dramaturgo Ronald Harwood, com base nos escritos de Szpilman de 1946 e em suas próprias experiências, Polanski dirigiu *O Pianista*. As memórias do diretor são identificáveis ao longo de todo o filme:

A cor exacta e o desenho da Estrela de David das braçadeiras que os nazis obrigavam os judeus a usar (*stencil* azul sobre um fundo branco, cujas dimensões exactas eram dadas pelo jornal local) possuem a penetrante vitalidade de coisas lembradas, não emprestadas de outros filmes. O mesmo se passa com o estranho tom amarelo-torrado dos sacos de areia empilhados ao longo das paredes do gueto, o cinzento-amarelado do empedrado das ruas, e os tons castanho-azeítona que parecem subtilmente misturados com todas as outras cores que observamos, e mesmo as saias de Verão amarelo-limão. Se não soubermos que Polanski é um sobrevivente e testemunha destes acontecimentos o filme tem nos seus poderes de persuasão a apreensão viva e desobediente de Szpilman. Tal como *Rosemary*, tal como *Jakes Gittes*, ele não pode narrar, mas nós estamos dentro da cabeça dele do início ao fim. <<Testemunha>> torna-se o verbo operativo que dá energia ao filme. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 197).

Permanecendo na oportunidade de representar no cinema as suas experiências, Polanski dirige *Oliver Twist* em 2005, “a agonizante crónica de um órfão que é obrigado a aventurar-se em mundos de pobreza, brutalidade, fraternidade criminosa, estranhas sortes e absurdas

⁸¹ “Does this imply that in the end the Prince of Darkness isn’t as horrid as we’ve been led to believe? This question is left as wide open as the actual appearance of Satan’s son in *Rosemary’s Baby*. With Polanski ambiguity is all”. (EHRENSTEIN, 2012, p. 34).

inversões do acaso, tudo para se tornar...ele próprio”. (FEENEY; DUNCAN, 2006, p. 181). O filme é baseado no romance de Charles Dickens (1812-1870), adaptado em colaboração com Ronald Harwood, em um momento que Polanski era pai dos filhos de Emmanuelle Seigner. Segundo o diretor:

Eu nunca pensaria em fazer um filme para crianças se eu não tivesse nenhuma. Eu conheço muitas coisas do filme. Eu me relaciono com todos os sofrimentos muito mais agora que eu tenho filhos, eu vejo isso de fora agora. E antes, eu não fazia. Crianças tem essa capacidade para resistência, e elas aceitam as coisas como são, talvez por que elas não têm outra referência. Elas são, de alguma forma, mais flexíveis; elas se adaptam mais rápido que adultos. (POLANSKI apud EHRENSTEIN, 2012, p. 69).⁸²

Retornando para a temática política, Polanski lançou *O Escritor Fantasma*⁸³, em 2010 para um ano depois, realizar um filme que retomaria a ideia de enclausuramento, com dois casais que discutem o comportamento de seus filhos. Em *Deus da Carnificina*⁸⁴ (2011), uma adaptação da peça de Yasmina Reza, o diretor “[...] corta desta adaptação pós-moderna da descoberta de Jean-Paul Sarte de que “o inferno são os outros””. (EHRENSTEIN, 2012, p. 94).⁸⁵

Em 2013, Polanski manteve a abordagem teatral, com *A pele de Vênus*⁸⁶, uma adaptação da peça *Vênus em Visom*, de David Ives. Os temas da narrativa centram-se nas relações de dominação e poder entre Wanda (Emmanuelle Seigner) e Thomas (Mathieu Amalric). Thomas, um diretor de teatro, busca por uma atriz para sua adaptação de *A vênus de Peles* (1870) de Leopold von Sacher-Masoch, cujo sobrenome originou o termo masoquismo. Personagens femininas fortes também podem ser percebidas em *Baseado em fatos reais*⁸⁷, lançado no Festival de Cannes em maio de 2017, uma adaptação do romance homônimo de Delphine De Vigan.

⁸² “I would never think of doing a movie for children if I did not have any. A lot of things in the film I know about. I relate to all the sufferings much more now that I heave kids, I see it from que outside now. And before, I didn’t. Children heave this capacity for resistance, and they accept things as they are, maybe because they have no other reference. They are somehow more flexible; they adapt much faster than adults”. (POLANSKI apud EHRENSTEIN, 2012, p. 69).

⁸³ The Ghost Writer.

⁸⁴ Carnage.

⁸⁵ “[...] cuts from this postmodern update of Jean-Paul Sartre’s discovery that “hell is other people,”. (EHRENSTEIN, 2012, p. 94).

⁸⁶ La Vénus à la fourrure.

⁸⁷ D’après une histoire vraie.

3. O CINEMA NA DÉCADA DE 1960: CRENÇAS E NARRATIVAS DE TERROR

Ao longo deste tópico, articularemos os conceitos de representação e de verossímil em função de reflexões sobre algumas condições que permeiam a produção de um filme, tais como seu contexto histórico de produção e as características da instituição cinematográfica do período relativo às décadas de 1950 e 1960. Tais conceitos são abordados a partir da perspectiva de Roger Chartier (2002), no caso de representação, e de Tzvetan Todorov (1970) e Christian Metz (1970) no que se refere ao verossímil.

As reflexões dos autores estão em consonância com as abordagens de Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1994), Edgar Morin (2014) e Jean-Claude Carrière (2006), ao compreenderem o cinema como uma representação que parte do real, mas que não configura um espelho dessa mesma realidade. Enfatizamos que nossa proposta de análise é apenas uma entre várias possibilidades, na medida em que qualquer fonte histórica não possui um

[...] sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam. (CHARTIER, 2002, p. 93).

O conceito de verossímil indica uma referência ao real, ao mesmo tempo em que está em conformidade com uma lógica própria, do que Todorov denomina enquanto discurso (1970). Aqui não partimos da ideia de discurso, mas de narrativa, utilizando o conceito de verossímil enquanto um indicativo do real e de um sistema narrativo cinematográfico que é específico.

Crer em algo caminha no sentido de atribuir crédito; é ser fiador de uma ideia que não necessariamente vincula-se ao âmbito religioso, podendo abarcar crenças políticas, econômicas ou sociais. Segundo Michel de Certeau (2006), para falar a respeito dos Estados Unidos, é necessário “[...] abrir as portas à liberdade e recusar a prisão. ‘Em um mundo onde há tantas coisas odiosas, *encontrar algo para amar é uma tarefa hercúlea*’”. (CERTEAU, 2006, p. 170, grifos do autor)⁸⁸.

As coisas odiosas às quais se refere Certeau estão relacionadas à década de 1960 nos Estados Unidos, um contexto marcado pela Guerra do Vietnã, pelos movimentos estudantis⁸⁹,

⁸⁸ “[...] abrir puertas a la libertad y rehusar la prisión. ‘Em un mundo donde hay tantas cosas odiosas, *encontrar algo para amar es una tarea hercúlea*’”. (CERTEAU, 2006, p. 170, grifo do autor).

⁸⁹ Por meio das análises de Michel de Certeau (2006), Edgar Morin (2008) e Martin A. Lee e Bruce Shlain (1992) é possível perceber que em tal momento histórico desenvolvem-se diversos movimentos sociais contra a continuidade da Guerra do Vietnã e contra o chamado *american way of Life*, como é o caso das ações de Daniel e Philip Berrigan, a Marcha sobre o Pentágono (1967) e as erupções estudantis na Universidade de Berkeley na

pelo preconceito racial e pela organização de crenças, vinculadas, ou não, a uma instituição. Ao abordar a formação de novas formas de crenças, Carlo Prandi (1997) destaca comportamentos que

[...] vão da recuperação da religião da igreja sob formas organizadas e privilegiando[...] a “comunidade cristã”, à busca do misticismo oriental, as formas carismáticas (o pentecostalismo nas suas diversas acepções), a inserção em organizações que refutam a política e vivem na expectativa quiliástica de eventos definitivos (testemunhas de Jeová), a frequentação de locais e manifestações religiosas a que dantes acediam principalmente as camadas rurais: peregrinações aos santuários, festas dos padroeiros, devoções já caídas no olvido e agora recuperadas e restituídas a uma nova vitalidade. A isso se vem juntar a explosão das crenças na astrologia [...] com que as classes médias acedem aos valores da modernidade de modo desviado: no quadro psicológico de um profundo mal-estar colectivo, as modalidades de compensação são apreendidas na exploração do oculto e na busca de sinais divinatórios e de identificação da personalidade, cuja “verdade” é garantida pelo uso dos computadores. (PRANDI, 1997, p. 253).

Tais elementos contextuais podem ser visualizados nas produções cinematográficas a partir do final de 1950 e durante a década de 1960, sendo que o conceito de crença será aqui abordado em diálogo com filmes de terror produzidos neste período.

Neste tópico buscamos, primeiramente, apresentar as mudanças na instituição cinematográfica que conduzem às formas de fazer cinema na década de 1960. Abordamos a existência de censuras e limites sobre o que pode ser dito em um filme, identificáveis no contexto polonês do qual provém o diretor da fonte aqui trabalhada: Roman Polanski. Na medida em que a produção do diretor se insere em um contexto permeado por outros filmes do gênero do terror, realizamos um esforço de compreensão em direção ao mesmo na década de 1960, bem como uma problematização teórica do terror em diálogo com o conceito de crença a partir de Michel de Certeau (1982, 2006) e Danièle Hervieu-Léger (2008).

Califórnia em 1964. Motivados por tais manifestações, foram organizados eventos musicais como o *Human Be-in* (São Francisco, 1967), o *Flower Power Day* (Nova York, 1967) e o *Monterey Pop Festival* (Califórnia, 1967).

3.1 O cinema na década de 1960: censuras e transformações na indústria cinematográfica

O cinema, quando apreendido sob o olhar de fonte no âmbito da história das religiões, permite analisar crenças e medos representados por determinados sujeitos em uma dada realidade. Porém, tais produções não representam todo o possível, mas “[...] apenas os possíveis verossímeis” (METZ, 1970, p. 19), sendo que a escolha dos temas vincula-se a determinados tipos de censura que permeiam a instituição cinematográfica e se fazem presentes na década de 1960.

Todorov (1970) e Metz (1970) nos auxiliam a perceber que existem limites impostos para o que será ou não dito por meio do cinema, indicando a presença de conteúdos e temas que podem ou não ser abordados em uma produção. Metz disserta sobre a instituição cinematográfica, sem perder de vista os avanços de um cinema mais emancipado:

Deste ponto de vista, a eclosão dos «cinemas novos» como o da Polônia, Checoslováquia, Brasil, Espanha, Alemanha Ocidental, etc., representam vitórias obtidas lá contra sequelas do stalinismo e aqui contra as pressões da reação. Enquanto o esforço comum aos «jovens cineastas» de todos os países para modificar a profissão [...], esses constituem, na medida em que triunfam, uma vitória contra a censura econômica. (METZ, 1970, p. 19)⁹⁰.

Polanski fez parte da denominada Escola Polonesa de Cinema de Lodz, da qual também fizeram parte Andrzej Wajda (1926-2016), Andrzej Munk (1921-1961), Jerzy Kawalerowicz (1922-2007) e Wojciech Has (1925-2000): “a Escola Polonesa de cinema surgiria, portanto, como um fenômeno geracional com uma identidade em construção já na Escola de Łódź, a partir de redes de convivência entre os jovens estudantes no decorrer da década de 1950”. (MEDEIROS, 2014, p. 11-12).

Sobre o período anterior à década de 1950, Medeiros argumenta que em 1948 na Polônia foi implantado o chamado Estado de Partido Único, que teria consagrado o regime autoritário do país à medida que restringia liberdade de expressão, “buscou efetivar políticas públicas também no âmbito cultural, visando a recuperação de um passado nacional polonês, de acordo com os interesses políticos do regime”. (MEDEIROS, 2014, p. 03).

⁹⁰“Desde este punto de vista, la eclosión de los «cines nuevos» como el de Polonia, Checoslovaquia, Brasil, España, Alemania Occidental, etc., representan victorias, obtenidas allá contra las secuelas del stalinismo y aquí contra las presiones de la reacción. En cuanto al esfuerzo común a los «jóvenes cineastas» de todos los países para modificar la profesión [...], estos constituyen, en la medida en que triunfan, una victoria contra la censura económica”. (METZ, 1970, p. 19).

Na busca da construção de uma cultura política hegemônica, o Estado de Partido Único utilizava-se da exaltação de determinados temas e silenciamento de outros. Nesse contexto, o cinema

[...] seria uma das mídias prediletas do Estado na construção e enquadramento da memória oficial. A política cultural do realismo socialista, detalhada na URSS por Andrei Zhdanov, demandava a adesão à linha ideológica do Partido Comunista e a representação nas artes de temas fundamentais, como a luta de classes, o embate entre o velho e o novo e a eliminação da ideologia “burguesa reacionária”. [...] A doutrina regeria não apenas o cinema, mas também o teatro, a literatura e as outras manifestações artísticas na Polônia. (MEDEIROS, 2014, p. 05).

Determinadas formas de representação foram definidas pelo Estado e as narrativas cinematográficas deveriam incorporar temas como a luta de classes, o avanço do socialismo, a tirania capitalista, exaltando a ideia do trabalho enquanto eficaz para o bem da sociedade. (MEDEIROS, 2014, p. 05). Embora Medeiros argumente que, em 1950 seja possível notar sinais de um descongelamento político e fim de uma “asfixia criativa” de realizadores vinculados ao âmbito cinematográfico, alguns filmes permaneceram indicando temas da forma defendida pelo Estado de Partido Único⁹¹.

É nesse contexto histórico que Roman Polanski recebe suas influências, antes de ir para os Estados Unidos e produzir seu primeiro longa-metragem, um país que também passava por transformações vinculadas ao meio cinematográfico. Felipe Furtado (2015), localiza BR em um período de modificações que abririam espaço para a denominada Nova Hollywood, destacando que o fenômeno se intensificou de tal forma que, no final de 1968, até mesmo cineastas denominados bastante convencionais, como Gordon Douglas, com *The Detective*⁹²(1968), e Norman Jewison, com *The Thomas Crown Affair*⁹³(1968), experimentaram técnicas associadas aos filmes estrangeiros. Às margens da indústria, especialmente em Nova York, o período de 1967-1968 veria emergir inúmeros filmes que questionavam o aparato cinematográfico. (FURTADO, p. 51). Francis Vogner dos Reis e Paulo Santos Lima (2015) indicam que tal movimento ocorreu nas

[...] bordas de Hollywood e que ajudou direta ou indiretamente na renovação de formas, temas e quadros técnicos e artísticos da indústria – e que também possibilitou ao cinema americano assumir uma noção de modernidade que outras cinematografias do mundo já haviam assimilado, mais precisamente nas suas relações com a

⁹¹ Como exemplos do cinema polonês de tal período encontram-se *Ulica Brzozowa* (1947), dirigido por Wojciech Has, *Gromada* (1952), dirigido por Jerzy Kawalerowicz, *Kanal* (1957), dirigido por Andrzej Wajda, e *Eroica* (1958), dirigido por Andrzej Munk. Não iremos aprofundar as discussões sobre cinema polonês ou problematizar os filmes citados pois nossa intenção é apenas identificar o ambiente cinematográfico do qual Polanski provém.

⁹² Crime sem perdão.

⁹³ Crown, o Magnífico.

representação, com a revisão dos gêneros cinematográficos e com a intervenção da realidade nos filmes. (REIS; LIMA, 2015, p. 08).

É também nesse momento que a televisão passou a disputar espaço com o cinema, sendo que muitos diretores do período hollywoodiano clássico migravam para programas televisivos enquanto funcionários:

[...] a televisão e as suas emblemáticas transmissões do assassinato do presidente John F. Kennedy e da Guerra do Vietnã, sínteses do desencanto e da perda da inocência, obrigaram o cinema a repensar o seu lugar e o seu papel dentro da sociedade americana. Não se podia ignorar que o horror da realidade e a mediação da televisão (com seu potencial ambíguo de documento e manipulação) transformaram a relação dos cineastas e da sociedade com as imagens. (REIS; LIMA, 2015, p. 09).

Ocorreu uma mudança de estatuto das imagens dentro da sociedade americana e mundial, o que colocava em questionamento a construção que o cinema fazia da história, do presente e do próprio cinema. Em meio a queda de um sistema, narradores e cronistas surgem às margens e brechas, acompanhados pela geração proveniente das universidades, consolidando as bases para um novo cinema americano. Enquanto exemplos de tais indivíduos, podem ser identificados John Cassavetes (que interpreta Guy Woodhouse em BR), Monte Hellman, Peter Bogdanovich, George Romero, Martin Scorsese, John Carpenter e Brian de Palma. (REIS; LIMA, p. 09-10).

A Nova Hollywood não marcava apenas uma ruptura, mas a continuidade renovada das tradições do cinema americano. Destacamos aqui que BR é lançado após o enfraquecimento do *Código Hays* e do *Studio System*, sendo que entre 1930 e 1968 as produções hollywoodianas deviam obedecer às suas regras. De acordo com Luiz Nazário (2007), o *Código Hays* impedia que a simpatia do público fosse dirigida para o lado do crime, do erro, do mal e do pecado. O cinema devia mostrar modelos de vida corretos e respeitar as leis divinas, natural e humana. A exposição da violência era limitada ao máximo; desestimulava-se abordar suicídio, uso de drogas, rapto de crianças, crueldade contra animais. Homossexualidade, sexo ilícito e adultério estavam proibidos: as instituições do casamento e do lar eram sagradas, não se aceitavam relações casuais ou promíscuas. Danças, alusões, gestos e palavras obscenas estavam banidos, assim como a nudez de fato ou em silhueta. (NAZÁRIO, 2007).

O Código começou a enfraquecer em 1953, e foi durante os anos 1960 que sua aplicação tornou-se insustentável e foi definitivamente abandonado em fins da década⁹⁴. Já o *Studio*

⁹⁴ Junto a decadência do Código de Produção, o Sistema da Associação dos Estúdios de Cinema dos Estados Unidos (MPAA) classifica os filmes como Livre, Adulto, Restrito e "X". (KEMP, 2011, p. 295).

System teve seu auge entre 1932 e 1946 sendo o período que a história do cinema se confundiu com a história de Hollywood. Com o *Studio System*, todos os integrantes da produção (diretores, atores e roteiristas) ficaram diretamente subordinados às ordens do produtor – a peça fundamental de todo esse sistema. O *Studio System* assinalou a fase em que o filme se tornou uma mercadoria e o cinema uma indústria, marcando o início da internacionalização do filme. (LEITE, 2003, p. 36).

A *Paramount Pictures*, produtora de BR foi uma das primeiras a ir contra tal monopólio cinematográfico, em um momento no qual o fenômeno televisivo começava a fazer mais indivíduos permanecerem em casa. Fazendo face ao declínio, os estúdios passaram a explorar áreas com as quais a televisão não competiria: “O cinemaScope foi criado e as salas de exibição foram modificadas para acomodar telas maiores. Outros truques, desde o cinema 3D até aparatos sensoriais que borrifavam odores na plateia ou davam pequenos choques nos assentos também foram empregados”. (KEMP, 2011, p. 222). Apesar destas tentativas, a televisão transformou-se na forma de entretenimento dominante, influenciando no declínio de Hollywood, “[...] apressado por alterações jurídicas no sistema de estúdios e pelo trabalho de cineastas estrangeiros”. (KEMP, 2011, p. 222)⁹⁵.

Foi nesse momento de dificuldades econômicas, que os estúdios se fundiram com as empresas multinacionais:

A Paramount pela Gulf + Western Industries; o Universal International Studios pela MCA (Music Corporation of America); a Warner Bros fundiu-se à empresa de TV Seven Arts Ltd; a MGM passou a investir no mercado imobiliário; e o Bank of America absorveu a United Artists através de sua subsidiária, Transamerica Corporation. (BERGAN, 2012, p. 54)⁹⁶.

Com a emergência da chamada contracultura⁹⁷ e o abandono do código de produção em 1966, o *Studio System* chegava ao fim. Metz, ao abordar tais censuras do meio cinematográfico

⁹⁵ As alterações jurídicas deste momento foram a chamada ação antitruste de 1948 que “[...] pôs fim em anos de integração vertical, na qual os estúdios podiam ser proprietários dos cinemas onde seus filmes eram exibidos”. (KEMP, 2011, p. 222). Tal sistema também limitava o bloqueio a filmes de outros estúdios e a fixação de preço nos ingressos, movimento que causou danos financeiros à Hollywood. Somado a isto, o fim da censura permitiu que os cineastas tivessem mais liberdade de expressão nos Estados Unidos, na medida em que em 1952 a Suprema Corte revogou uma decisão de 1915 e permitiu aos filmes a proteção da liberdade de expressão como garantida pela Primeira Emenda. (KEMP, 2011, p. 223).

⁹⁶ Este era um momento de crise em Hollywood também vinculado ao fato de que, no início dos anos 1960 o Sindicato dos Roteiristas dos EUA entrou em greve por contratos mais justos e uma parcela de lucros foi vendida para a televisão. Bergan também destaca que o Sindicato dos Atores de Cinema e Televisão exigia um salário mínimo e uma parcela sobre as exibições na TV. Tais reivindicações levaram Hollywood à beira da ruína financeira, justificando as fusões com outras empresas. (BERGAN, 2012, p. 54).

⁹⁷ Segundo Neilane Maria Ferreira (2005), a juventude norteamericana das décadas de 1950 a 1970 manifestaram seu descontentamento em relação ao *american way of life* por meio de vários movimentos posteriormente chamados pelos jornalistas locais de contracultura.

bem como o novo cinema que edificava-se na década de 1960, argumenta que “a censura propriamente dita mutila a difusão, a censura econômica mutila a produção, a censura ideológica mutila a invenção”. (METZ, 1970, p. 18)⁹⁸.

3.2 Uma narrativa crível: o cinema de terror

Tais modificações na indústria cinematográfica afetaram as formas com que as narrativas e representações de terror eram produzidas na década de 1960, permitindo abordagens de temas verossímeis, de uma forma não tão velada, como o uso de drogas e o satanismo. Somando-se a isso e, em diálogo com tais mudanças presenciou-se a crescente organização de grupos de crença que não se vinculavam às instituições maiores, como é o caso do satanismo de Anton Lavey ou os grupos que faziam uso de drogas alucinógenas com uma função espiritual.

Os elementos que compunham a década de 1960 eram temas verossímeis para serem representados no cinema, sendo que as modificações sociais provenientes desse contexto estavam em consonância com as transformações e questionamentos da forma de produção cinematográfica. Segundo Stephen King, no decorrer da década de 1960 “[...] “o estado da arte” avançou a um estágio em que o cenário e estúdio tornaram-se quase obsoletos”. (KING, 2012, p. 174).

Apesar das mudanças em Hollywood, o conceito de gênero organizou-se na era dos estúdios, facilitando decisões de produção e comercialização dos títulos, servindo também de modelo para os roteiristas. Os gêneros cinematográficos, apesar de variáveis, são agrupamentos definidos pelo enredo, estilo e escritura, existentes apenas quando reconhecidos pela crítica e pelo público. São uma “[...] ideia geral de um grupo de seres ou de objetos que têm caracteres comuns”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 141).

“Os gêneros cinematográficos nunca foram tão claramente definidos como no cinema “clássico” hollywoodiano, em que reinava uma divisão do trabalho particularmente bem organizada”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 142). Nesse momento, cada estúdio especializou-se em um gênero, sendo que a *Universal Pictures* se encarregou do terror, enquanto *Warner Brothers Pictures*, *Metro-Goldwyn-Mayer* e *Paramount Pictures* ficaram responsáveis respectivamente pelos filmes de gângsters, musicais e comédias. (BERGAN, 2012, p. 115).

⁹⁸ “la censura propriamente dicha mutila la difusión, la censura económica mutila la producción, la censura ideológica mutila la invención”. (METZ, 1970, p. 18).

Ao identificar diretores e público vinculados ao cinema de terror, Stephen King afirmava que os “filhos da guerra” eram solo fértil para as sementes dos filmes de terror, “[...] criados numa estranha atmosfera circense de paranóia, patriotismo e orgulho nacional”. (KING, 2012, p.29).

Os mercados da literatura e dos filmes de horror não saíram do nada. O público, como era de se imaginar, era composto sobretudo de pessoas nascidas no pós-guerra. Esse público, como um grande número de artistas que se especializaram em horror, fazia parte da primeira geração do pós-guerra, criada pela TV. E poder-se-ia aventar a hipótese de que seu gosto pelo horror, em ampla medida, foi alimentado e fortalecido pelas incontáveis representações das séries antigas de terror e ficção científica e formavam o repertório da televisão nas tardes e nas madrugadas das juventudes. (CARROLL, 1999, p. 16).

A *Hammer Films* contribuiu, nas décadas de 1950 e 1960, juntamente com a *Technicolor*⁹⁹, para reeditar “[...] todos os monstros famosos, [...] levando Christopher Lee e Peter Cushing ao estrelato em vários *Drácula* e *Frankenstein*”. (BERGAN, 2012, p. 147). Roger Corman produziu diversas adaptações dos contos de Edgar Allan Poe “[...] ditadas pelo tom fantasmagórico de Vincent Price”. (BERGAN, 2012, p. 147). George Romero lançou filmes de zumbis como *A Noite dos Mortos Vivos*¹⁰⁰(1968). Tais produções serão abordadas no decorrer dos próximos tópicos para exemplificar temáticas presentes nos filmes de terror do período.

Identificar as formas de classificação dos gêneros e os temas trabalhados nas produções de terror auxilia na compreensão de que as narrativas não são regidas apenas por sua correspondência ao seu referente, o real, mas também por suas próprias leis, “se trata de retirar a linguagem de sua transparência ilusória, de aprender a percebê-la e estudar ao mesmo tempo as táticas das quais serve”. (TODOROV, 1970, p. 12)¹⁰¹.

Ao apontar as temáticas presentes nos filmes do gênero durante a década de 1960, Kemp destaca que

A aldeia dos amaldiçoados (1960, acima) concebe um cenário em que a sociedade é subvertida de dentro por uma força infiltrada na mente das crianças; *A filha de Satã* (1962) mistura bruxaria com questões de crença e superstição; *A hora do lobo* (1968), de Bergman (1918-2007), filme sobre um relacionamento com elementos do horror, aborda o papel da arte e do artista. Até o mestre do filme apelativo, Roger Corman,

⁹⁹ Método patenteado para se fazer cinema no qual filmes sensíveis a diferentes cores primárias são expostos simultaneamente e depois superpostos para produzir uma cópia totalmente colorida (KEMP, 2011, p. 564).

¹⁰⁰Night of the Living Dead

¹⁰¹“Se trata de sacar al lenguaje de su transparencia ilusoria, de aprender a percibirlo y estudiar al mismo tiempo las técnicas que sirve” (TODOROV, 1970, p. 12).

arranjou tempo na decadência e na teatralidade de *A máscara mortal* (1964) para discutir a natureza da fé religiosa. (KEMP, 2011, p. 294).

Outros temas identificados pelo autor são discussões sobre a sociedade contemporânea e críticas antiburguesas, presentes nos filmes de Corman e no “conciliábulo de bruxos” da narrativa de BR. Ainda no mesmo período, filmes de baixo orçamento se tornaram mais freqüentes, marcando a chegada dos diretores independentes, que alertaram

[...] o público para novas preocupações. Os zumbis (revividos pelo efeito da radiação) podem ser vistos como referências ao racismo e à guerra. Em contraposição a muitos outros filmes de terror, o perigo se estende a todo o país, talvez até por todo o mundo”. (KEMP, 2011, p. 295).

Pensar esse múltiplo contexto que envolve a construção de um filme, marcado por censuras, meio social, cultural e características específicas do meio cinematográfico, caminha ao encontro da articulação do conceito de representação, na medida em que propõe

[...] o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exhibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe. (CHARTIER, 2002, p. 73).

3.2.1 O conceito de crença

O esforço para compreender a crença enquanto um conceito vai ao encontro do pensamento de Reinhart Koselleck (1992), no qual “[...] temos que nos interrogar acerca dos limites e fronteiras que separariam palavras em si teorizáveis, e acerca de que palavras seriam em si reflexivas”. (KOSELLECK, 1992, p. 135). Dessa forma, crença não constitui apenas uma palavra, não é apenas um “fenômeno linguístico”, é um indicativo de algo que se situa para além da língua. (KOSELLECK, 1992).

Por intermédio de Michel de Certeau (1982; 2006) compreendemos que o medo, o desconforto e o terror representados nos filmes do gênero em questão, fazem parte de um conjunto de crenças específico da década de 1960 nos Estados Unidos. O conceito de crença,

na leitura do autor e também da socióloga francesa Danièle Hervieu-Léger (2008)¹⁰², não está associado apenas a uma religião institucional, ou a um objeto do crer (dogma), mas sim ao investimento dos indivíduos em uma proposição, ao ato de enunciá-la enquanto verdadeira.

As transformações decorrentes da diferenciação das instituições fundam um ambiente no qual “a religião deixa de fornecer aos indivíduos o conjunto de referências, normas, valores e símbolos que lhes permitem dar um sentido à sua vida e experiências”. (HERVIEU-LÉGER, 2008, p. 24). Cabe então ao sujeito histórico buscar o sentido de sua existência, o que não impede a formação de grupos que creem em algo em comum:

[...] a trajetória individual não se diversifica ao infinito, mas pertence à lógicas que correspondem a diferentes combinações possíveis das dimensões da identidade religiosa, combinações que traçam, no próprio seio de cada tradição, uma constelação de identidades religiosas possíveis. (HERVIEU-LÉGER, 2008, p. 74).

O processo de secularização da sociedade garante a liberdade dos sujeitos para escolher seu sistema de fé, pois “[...] a crença não desaparece, ela se desdobra e se diversifica, ao mesmo tempo em que rompem, com maior ou menor profundidade, de acordo com cada país, os dispositivos de seu enquadramento institucional”. (HERVIEU-LÉGER, 2008, p. 44).

Pensando na dissolução de instituições e em um “tráfico do crer”, observamos uma “figura enigmática”, uma debilidade do ato de crer, portador de um “passado caduco” e dependente de uma prática comunitária bem como de um gesto de partida. O crer estaria vinculado, “por um lado a [...] um gesto; por outro, a um lugar. O gesto é partir, e nunca finaliza. O lugar é uma prática comunitária, uma distribuição ativa, a instauração de um “fazer juntos, e isso também deve começar novamente. (CERTEAU, 2006, p. 28)¹⁰³.

¹⁰² A socióloga oferece bases para pensar o conceito de crença abordando o movimento ocorrido entre as décadas de 1960 e 1970 envolvendo pesquisadores destinados a investigar os fatos religiosos. Identifica-se no período uma revisão intelectual que buscava reavaliar e reformular o modelo da incompatibilidade e da exclusão mútua que governava até então a análise das relações entre religião e modernidade. A autora afirma um crescimento do interesse pelas formas de religiosidade associadas ao individualismo moderno, abrindo caminho para uma nova leitura das relações entre religião e política e entre as instituições religiosas e o estado. Os antropólogos e historiadores das religiões viam-se confrontados com a desregulação das sociedades modernas, e é estudando o enfraquecimento do catolicismo em uma sociedade em plena modernização que o âmbito sociológico impôs a legitimidade do estudo científico da religião, o que é diferente de reduzir a religiosidade ao conjunto de determinações sociais da religião, onde a mesma era compreendida enquanto uma dissonância irracional e a análise da “racionalização” do social passava pela elucidação das modalidades com que a religião foi expulsa das sociedades modernas: “O que é especificamente “moderno” não é o fato de os homens ora se atarem ora abandonarem a religião, mas é o fato de que a pretensão que a religião tem de reger a sociedade inteira e governar toda a vida de cada indivíduo foi se tornando ilegítimo”. (HERVIEU-LÉGER, 2008, p. 34).

¹⁰³ [...] “un gesto; por el otro, un lugar. El gesto es partir, y nunca se termina. El lugar es una práctica comunitaria, una distribución activa, la instauración de un “hacer juntos”, y también eso siempre debe volver a empezar”. (CERTEAU, 2006, p. 28).

O crer é um gesto de partida, expresso em modalidades distintas, sendo que a partida leva ao espaço ilimitado e infinito aberto pela experiência da fé que apenas torna-se real na confrontação, no intercâmbio e distribuição: “os outros são nossas verdadeiras viagens”. (CERTEAU, 2006, p. 29)¹⁰⁴. Dessa forma, não se deve confundir a fé com a solidez das instituições, preferir a opulência dos apologistas ou a instalação da pobreza da viagem.¹⁰⁵ Para Certeau, o crer passa a refugiar-se ao lado dos *mass media*, do lazer ou é utilizado pelas agências de marketing. (CERTEAU, 1998). Diferente das noções iniciais do conceito de crença, que o aproximavam das categorias analíticas de superstição ou degeneração mágica (PRANDI, 1977)¹⁰⁶, a dilatação do conceito vai rumo ao culto a personalidades, às crenças que valorizam um passado nacional.

[...] a ponto de criar um espírito de veneração pelas tradições históricas e populares nas quais a nação se reconhece, com as quais se identifica, e por força das quais o poder político se sente investido de uma missão salvífico-messiânica perante outros povos. (PRANDI, 1997, p. 231).

¹⁰⁴ “Los otros son nuestros verdaderos viajes”. (CERTEAU, 2006, p. 29).

¹⁰⁵ Certeau (1982) atribui importância a separação entre uma “prática” e um “discurso” iniciada a partir do século XVII no momento em que a Igreja Católica deparou-se com a necessidade de formalizar práticas, definindo o que lhe pertence frente a Igreja Protestante e ao Estado. O autor apresenta uma narrativa que opera uma mudança nos quadros de referência e a necessidade de a instituição voltar para si; é um movimento que caminha rumo a necessidade da formalização das práticas por meio da Igreja Católica em meio a diversificação de algumas práticas que essa mesma igreja, agora institucionalizada e formalizada, procurar trazer para o âmbito de controle. (CERTEAU, 1982). A formalização justifica-se à medida em que as práticas, crenças cristãs, já não são todas católicas, “[...] se aviva uma consciência religiosa dos cristãos e as representações ideológicas e institucionais de sua fé” (CERTEAU, 1982, p. 135). Nesse momento, a Igreja também define o que não lhe pertence, expressa uma distância entre as crenças e as doutrinas, percebida por meio de signos como “[...] a feitiçaria, por um lado e o ceticismo, por outro”. (CERTEAU, 1989, p. 135).

¹⁰⁶ A partir das análises de Carlo Prandi (1997) no capítulo *Crenças* da *Enciclopédia Einaudi*, é possível perceber o conceito de crença enquanto uma categoria analítica dinâmica que varia de acordo com a realidade histórica na qual está presente. Prandi indica uma diferença entre fé e crença na língua portuguesa, entre *fede* e *credenza* na italiana, *foi* e *croyance* na francesa, *faith* e *belief* na inglesa, *glaube* e *volks glauben* na alemã. Identifica-se uma aproximação do conceito com a noção de superstição ou degeneração mágica, um desvio dos princípios e das normas impostas por uma Igreja, podendo ainda assumir o caráter de vestígios que uma cultura refuncionaliza. Segundo o autor, no contexto iluminista a discussão sobre tolerância religiosa toma corpo e determinados *philosophes* como Marquês de Condorcet (1743-1794) e David Hume (1711-1776) rechaçam para o âmbito das crenças, das superstições, comportamentos religiosos que mantêm o indivíduo “[...] nas trevas de sua ‘impostura’ e num estado de perene sujeição ao poder”. (PRANDI, 1997, p. 234). Por sua vez, o iluminismo alemão com Gotthold Lessing (1729-1781) percebe no desenvolvimento das religiões, intervenções divinas destinadas a educar o gênero humano: “[...] as crenças antigas, os milagres e tudo o que se revestia ao caráter de maravilhoso, exerceram uma função positiva nos estágios precedentes da história da civilização”. (PRANDI, 1997, p. 236). Já no pensamento do italiano Giambattista Vico (1668-1744), a religião aparece enquanto uma exigência primária que nasce do desejo de “viver eternamente, o qual desejo provém de um senso comum oculto no fundo da humana mente de que os desejos são imortais”. (PRANDI, 1997, p. 237).

3.2.2 Narrativas de terror e medos no cinema: 1950-1960

Partindo das reflexões de Certeau e Hervieu-Léger, é possível identificarmos nos filmes de terror da década de 1960, crenças relativas a tal contexto histórico e que não passam pelo viés institucional. São produções que representam os medos de um contexto pós-guerra, de uma ameaça externa que se apossará do corpo dos indivíduos ou, ainda, do retorno a uma época de “ignorância”¹⁰⁷. Na medida em que a comunicação pressupõe a existência de um outro, a linguagem parte da existência de um produtor e um receptor. É necessário que ela seja compreendida. É nesse sentido que as produções cinematográficas trazem conteúdos e temáticas verossímeis, passíveis de leitura pelo público de tal momento histórico.

Os filmes podem ser pensados enquanto objetos culturais, produzidos entre práticas e representações, sendo que os sujeitos produtores e receptores de cultura circulam entre estes dois componentes. São representações relacionadas às características do meio cinematográfico, já apresentado, o que influencia no movimento de apropriação por parte dos diretores e demais figuras envolvidas na produção de um filme. Desta forma, pensar a apropriação visa,

[...]uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem. Dar assim atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, sustentam as operações de construção do sentido (na relação da leitura mas também em muitas outras) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, quer sejam filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas. (CHARTIER, 2002, p. 68).

Chartier analisa as narrativas ficcionais não apenas como reflexos da realidade histórica, mas como produções textuais específicas, situadas em relação a outros textos, argumento que também pode ser utilizado em prol da análise das outras narrativas que cercam a produção fílmica. O real, desta forma, assume outro sentido, não sendo definido somente enquanto a realidade visada pelo texto, “[...] mas a própria maneira como ele a visa, na historicidade de sua produção e na estratégia de sua escritura”. (CHARTIER, 2002, p. 56).

Sobre o medo de uma ameaça externa podemos destacar, no final da década de 1950, o filme *Vampiros de Almas*¹⁰⁸, lançado nos Estados Unidos em 1956 pela *Walter Wanger Productions* e dirigido por Don Siegel. O filme narra a invasão da cidade de Santa Mira, por

¹⁰⁷ Várias produções do gênero do terror localizadas nas décadas de 1950 e 1960 ambientam suas narrativas na Idade Média, interpretada enquanto um momento de ignorância, marcado pela peste ou por bruxas e outros chamados agentes de Satã.

¹⁰⁸ *Invasion of the Body Snatchers*.

criaturas desprovidas de sentimentos que substituem os humanos por corpos idênticos de sua espécie, por meio do cultivo de uma espécie de vagem gigante. Nesta produção, Stephen King percebe o que denominou de dança macabra do terror: “aqueles instantes memoráveis quando o criador da trama de horror é capaz de unir a mente consciente e o inconsciente através de uma poderosa ideia”. (KING, 2012, p. 13).

Permanecendo na temática sobre invasões, podemos abordar a produção dirigida por Stanley Kubrick, lançada em 1968 pela *Metro-Goldwyn-Mayer*, *2001: uma odisseia no espaço*¹⁰⁹, uma narrativa que apresenta o aparecimento, de um monólito. Sua presença se mantém ao longo dos anos e quando redescoberto, causa reações aos indivíduos ao seu redor. Há também um monstro nesta narrativa considerada um terror político ou tecno-terror (KING, 2012, p. 225; 234), o computador HAL 9000.

[...] um monstro inumano (“Por favor, não me desligue”, o computador assassino HAL 9000 implora. Enquanto o único tripulante remanescente da sonda de Júpiter arranca os cartuchos de sua memória um a um) [...]. Kubrick tem sido consistentemente o único diretor de cinema americano a compreender que pular sobre a linha divisória, para dentro do território do tabu, é, frequentemente, capaz de causar tanto o riso histérico quanto o horror. (KING, 2012, p. 225).

Sobre um medo relacionado aos questionamentos religiosos e uma espécie de descrença no homem, *O sétimo selo*¹¹⁰, lançado na Suécia em 1957, apresenta o personagem Antonius Block (Max Von Sydow) que desafia a Morte (Bengt Ekerot) para um jogo de xadrez no qual se vencer, pode decidir se parte ou não com a mesma. Antonius fala constantemente em uma crença no vazio, bem como no amor enquanto a mais negra de todas as pragas, em um cenário que conta com elementos que remetem à Idade Média.

Outro destaque é *Psicose*¹¹¹, filme lançado em 1960 pela *Paramount Pictures* e dirigido por Alfred Hitchcock. As cores de luto utilizadas pelo diretor “[...] revelam um cinema feito da austeridade moral, da reconstrução de um país após a Segunda Guerra Mundial”. (MANEVY, 2006, p. 238). O terror ganha aqui uma face humana: o personagem Norman Bates (Anthony Perkins), com transtorno de personalidade, é apresentado como o assassino daqueles que lhe causam desconforto, enquanto trabalha no Bates Motel.

Psicose funciona porque traz o mito do Lobisomem para dentro de casa. Não se trata de um mal externo ou predestinação; a culpa não está nas estrelas, mas em nós mesmos. Só ficamos sabendo que Norman é o Lobisomen externamente, quando ele veste as roupas da mãe e começa a falar com a voz dela; mas ficamos com a

¹⁰⁹ 2001: A Space Odyssey.

¹¹⁰ Det sjunde inseglet.

¹¹¹ Psycho.

desagradável impressão de que, internamente, ele é o Lobisomem o tempo todo. (KING, 2012, p. 121).

Permanecendo com Hitchcock, cabe destacarmos *Os pássaros*¹¹², lançado em 1963 e baseado na obra homônima de Daphne Du Murier escrita em 1952. Para King, este é um filme entre aqueles que nos apavoram pelo simples fato de nos apavorarem: “era uma vez, um dia que todos os pássaros do mundo ficaram malucos e começaram a atacar e matar as pessoas, por que estavam sob o domínio do mal”. (KING, 2012, p. 260). Este filme, assim como outros desse momento, constrói personagens femininas que desempenham outros papéis nas narrativas:

Ao contrário da vasta maioria dos papéis principais femininos dos filmes de terror, a Melanie de Tippi Hedren em *Os pássaros* não é uma violeta murcha, mas uma mulher confiante que persegue um homem até a porta da casa dele. Com isso, as personagens femininas passaram a ter um alcance muito maior do que seus meros olhares aterrorizados. (KEMP, 2011, p. 295)

A ideia de que o monstro reside dentro nós e que a causa de mais comum de nossos medos podem ser as pessoas, também está presente em *O que aconteceu com Baby Jane?*¹¹³, “um retrato brutal dos perigos da fama” (KEMP, 2011, p. 294), dirigido por Robert Aldrich e lançado em 1962. A narrativa, em preto e branco, apresenta Baby Jane Hudson (Bette Davis) e Blanche Hudson (Joan Crawford), antigas atrizes de Hollywood. Baby Jane era uma atriz famosa, enquanto Blanche só conseguiu ascender na carreira quando adulta. Jane, com inveja, atropela sua irmã sem deixar suspeitas, passando a torturá-la em sua própria casa, negando-lhe comida, servindo uma ratazana para o jantar e quase matando-a de fome trancada no quarto.

Por sua vez, em *Os olhos sem rosto*¹¹⁴, dirigido por George Franju e lançado pela *Champs-Élysées Productions* em 1960, o monstro da narrativa também é humano, um pai, Docteur Génessier (Pierre Brasseur), que comete assassinatos para tentar recuperar a face queimada de sua filha Christiane (Edith Scob).

Nesse contexto inúmeros filmes de terror trazem representações de Satã enquanto

[...] qualquer força que foi percebida consensualmente conscientemente como incorporação da maleficência cósmica na época. Satã tem sido retratado nos filmes como estando vinculado à espantinhos sociais tais como Saddam Houssein, a contracultura hippie de 1960, a Alemanha nazista, a advocacia, o Heavy Metal, Kaiser Wilhem II e o presidente dos Estados Unidos. (SCHRECK. 2000, p. 06-17)¹¹⁵.

¹¹² The Birds.

¹¹³ What Ever Happened to baby Jane?

¹¹⁴ Les Yeux Sans Visage.

¹¹⁵ “[...] whatever force was perceived by consensus consciousness as embodying cosmic maleficence at the time. Satan has been portrayed on film as being in league with such divergent social scarecrows as Saddam Hussein, the

Nessas produções, como veremos no próximo tópico, Lúcifer está associado ao “intoxicante e subversivo poder do Eros”. (SCHRECK, 200, p. 07)¹¹⁶. Satã preside ritos sexuais, principalmente através de mulheres: “Tais imagens ecoam as palavras de Kramer e Sprenger, os inquisidores papais que escreveram o *Malleus Maleficarum*: “Toda bruxaria provém da luxúria carnal, a qual é insaciável nas mulheres, portanto, para o cumprimento de suas luxúrias elas se consorciavam até com demônios. (SCHRECK, 2000, p. 07)¹¹⁷.

Vinculado a tal tema, também destacamos *Doutor Satã*¹¹⁸, filme mexicano lançado em 1966, cuja narrativa está centrada no Dr. Arozamena (Joaquín Cordero), um seguidor do Diabo, que transforma pessoas em zumbis, “escravos sem alma” obedientes apenas à sua vontade. O pacto do personagem e sua relação com o Diabo se mostra quando fala: “Rei Diabo, teu seguidor pede sua permissão para apoderar-se de uma alma e usá-la a seu serviço. Ajuda-me, Rei Diabo, e cumpre nosso pacto”. (DOCTOR SATÁN, 1966, 00:21:17)¹¹⁹.

Outro exemplo é o filme *Os reencarnados*¹²⁰, dirigido por Roger Corman e lançado em 1957. Diana Love (Pamela Duncan) é hipnotizada pelo professor Ulbrecht Olinger (Maurice Manson) que viu transes “[...] nas cabanas desertas dos xamãs de Gaza”. (THE UNDEAD, 1957, 00:03:17)¹²¹. Diana regressa até a Idade Média, onde está prestes a ser condenada por bruxaria, cercada por agentes de Satã como Lívia (Allison Hayes), uma bruxa que seduz homens e é capaz de transformar-se em um gato preto.

O elemento sexual vinculado a Satã também pode ser percebido em *Drácula: o Príncipe das Trevas*¹²²(1966), no qual a figura feminina também é compreendida enquanto vulnerável ao Mal. Em *Doutor Fausto*¹²³(1967) a representação da Luxúria é feita por meio de inúmeras mulheres nuas que o satisfazem após o personagem assinar um pacto e vender sua alma para o Diabo em troca dos serviços de Mefistófeles.

A partir dos filmes e temáticas aqui abordadas, constatamos que o cinema de terror possui suas próprias leis, constituindo uma reiteração do discurso e influenciando a forma do

1960s hippy counterculture, Nazi Germany, the legal profession, heavy metal music, Kaiser Wilhelm II, and the President of the United States.” (SCHERCK, 2000, p. 06-07).

¹¹⁶ “intoxicating and subversive power of Eros” (SCHRECK, 2000, p. 07).

¹¹⁷ “Such pictures echo the words of Kramer and Sprenger, those Papal inquisitors who wrote the *Malleus Maleficarum*: “All witchcraft comes from carnal lust, which is in women insatiable... wherefore for the sake of fulfilling their lusts they consort even with devils.” (SCHRECK, 2000, p. 07).

¹¹⁸ Doctor Satán

¹¹⁹“Rei diablo, tu seguidor ruega tu permiso para apoderarse de un alma y usarla a tu servicio. Ayúdame, Rei Diablo, y cumple nuestro pacto”. (DOCTOR SATÁN, 1966, 00:21:17).

¹²⁰ The Undead.

¹²¹ “[...] i’ve seen it in the desert huts of the shamans of Gaza”. (THE UNDEAD, 1957, 00:03:17).

¹²² Dracula: Prince of Darkness. Dirigido por Terence Fisher e lançado pela *Hammer Films*.

¹²³ Doctor Faustus. Dirigido por Richard Burton e Nevill Coghill, lançado pela *Nassau Films*.

conteúdo de suas narrativas. Identificamos a impossibilidade de o cinema dizer tudo, “[...] não representam todo o possível, apenas os possíveis verossímeis”. (METZ, 1970, p. 19)¹²⁴, sendo que a escolha dos temas está vinculada às censuras política, comercial e institucional. O verossímil é uma redução do possível:

[...] é verossímil o que está em conformidade com as leis de um gênero estabelecido [...] é em sua relação com discursos e discursos *já pronunciados* que se define o Verossímil, que aparece assim como um efeito de corpus: as leis de um gênero derivam das obras anteriores do dito gênero, é dizer, de uma série de discursos. [...] o verossímil é, inicialmente, uma redução do possível, representa uma restrição *cultural e arbitrária* dos possíveis reais, é permeado por censura: somente passarão entre todos os possíveis da ficção figurativa, os que *autorizam* os discursos anteriores. (METZ, 1970, p. 20, grifo do autor)¹²⁵.

3.3 As crenças entre medos e terrores

O religioso, segundo Hervieu-Léger,

[...] é uma dimensão transversal do fenômeno humano que trabalha, de modo ativo e latente, explícito ou implícito, em toda a extensão da realidade social, cultural e psicológica, segundo modalidades próprias a cada uma das civilizações dentro das quais se tenta identificar sua presença. (HERVIEU-LÉGER, 2008, p. 23).

Na medida em que o religioso e as crenças manifestam-se segundo as modalidades específicas de uma sociedade, é possível pensar o cinema enquanto uma forma de identificação de tais elementos. Os filmes acima citados são apenas alguns exemplos do arcabouço cinematográfico vinculado ao terror produzido em fins da década de 1950 e durante a década de 1960. Para a análise do gênero do terror e problematização de BR, utilizamos as análises de Noël Carroll que, apesar de trabalhar com o gênero do horror, permite pensar o terror e como os elementos, imagens e figuras do gênero são organizadas em uma narrativa para causar o que o autor denomina *horror-artístico*. (CARROLL, 1999, p. 21).

Não trabalhamos aqui com o gênero do horror, mas sim do terror, sendo necessária uma diferenciação entre os mesmos. Ao falar de histórias de terror, localizando *O homem no*

¹²⁴ “[...] no representan todo lo posible, todos los posibles, sino sólo los posibles verosímiles”. (METZ, 1970, p. 19).

¹²⁵ “[...] es verosímil lo que es conforme las leyes de un género establecido [...] es en relación con discursos y con discursos *ya pronunciados* que se define lo Verosímil, que aparece, así como un *efecto de corpus*: las leyes de un género se derivan de las obras anteriores de dicho género, es decir, de una serie de discursos. [...] o verosímil es, de un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción *cultural y arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura: solo “pasarán” entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que *autorizan* los discursos anteriores”. (METZ, 1970, p. 20, grifos do autor).

*sino*¹²⁶, de William Maginn e *Frenesi*¹²⁷ de Alfred Hitchcock, Carroll caracteriza-os como “[...] embora lúgubres e atemorizantes, conseguem seus efeitos apavorantes explorando fenômenos psicológicos, todos eles demasiado humanos”. (CARROLL, 1999, p. 31). Enquanto o horror conta com a figura de um monstro necessariamente ameaçador, impuro e repugnante, o terror não precisa de tal elemento: “[...] o monstro na ficção de horror não é só letal como também – isso é da maior importância – repugnante”. (CARROLL, 1999, p. 39).

Ainda pensando em tal diferenciação, Carroll cita a obra *Dança Macabra* de Stephen King (1987), na qual diferencia o terror, o horror e a repulsa, sendo que o terror está

No topo, o horror abaixo dele, e mais abaixo de todos, o reflexo da mordada de repulsa [...] Eu reconheço o terror como a emoção mais refinada [...] então eu vou tentar aterrorizar o leitor. Mas, se eu achar que não consigo aterrorizar ele/ela, eu tentarei horrorizar, e se eu achar que não consigo horrorizar, eu vou em direção ao grosseiro, eu não tenho orgulho disso. (KING, 1982, p. 23)¹²⁸.

De acordo com Carroll, King compreende que o terror é um tipo de apreensão do desconhecido, enquanto o monstro manifesta-se no horror e, por sua vez, na repulsa assume uma forma grosseira e provoca uma reação física de nojo. (CARROLL, p. 84). Identificamos em BR o gênero do terror, na medida em que, apesar da figura monstruosa fazer-se presente, a sua forma física não é o elemento causador de medo durante a narrativa predominante.

Apesar da narrativa não ser do gênero horror, é possível fazer a mesma pergunta efetuada por Carroll: como é possível que o público tenha medo de algo que sabe não existir? “[...] como é que pode se amedrontar com monstros de ficção – monstros que sabe não existir?”. (CARROLL, 1999, p. 94). Ou ainda, é preciso pensar sobre “[...] o fenômeno espantoso no qual a ilusão de realidade é inseparável da consciência de que ela é uma ilusão, sem, no entanto, que essa consciência mate o sentimento de realidade”. (MORIN, 2014, p. 15). Sobre tal paradoxo da ficção, Carroll indica um vínculo entre as nossas crenças e emoções:

Para ter a emoção adequada – seja de dor, seja de indignação -, temos de ter crenças acerca da maneira como as circunstâncias se dão, inclusive crenças de que existem os agentes envolvidos nessas circunstâncias. Sem as crenças de que existem etíopes e de que eles passam fome, não podemos ter a emoção de indignação diante das atuais descrições deles. (CARROLL, 1999, p. 95).

¹²⁶ The man in the bell

¹²⁷ Frenzy.

¹²⁸ “on top, horror below it, and lowest of all, the gag reflex of revulsion. [...] I recognize terror as the finest emotion (used to almost quintessential effect in Robert Wisnes film *The Haunting*, where, as in “*The Monkey's Paw*,” we are never allowed to see what is behind the door), and so I will try to terrorize the reader. But if I find I cannot terrify him/her, I will try to horrify; and if I find I cannot horrify, I'll go for the gross-out. I'm not proud”. (KING, 1982, p.23).

É possível ampliar o uso do conceito crença para além da pontualidade abordada por Carroll, caminhando em direção à Certeau (2006), para pensá-la no sentido religioso e etimológico do conceito. São crenças presentes do contexto histórico no qual o filme foi produzido; são crenças e medos verossímeis para o público, não uma cópia da realidade

Acompanhando esse raciocínio, Jeffrey Jerome Cohen argumenta que

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. (COHEN, 2000, p. 26).

A realidade se faz em um diálogo com o espectador e o ambiente no qual vive, nas crenças que possui e lhe fornecem um sentido:

O espectador é a dança, ele é o baile, é o salão. Não somente “esse mundo é aceito, como o meio no qual vivemos momentaneamente, substituindo assim nosso meio físico real, a sala de cinema”, mas também nós próprios somos aquele mundo, somos nós próprios aquele ambiente, assim como, de repente, podemos ser o foguete estratosférico ou o navio que afunda... [ou o monstro]. (MORIN, 2014, p. 132).

Satã é uma figura do medo e pode ser identificada como um monstro na narrativa. Tal figura aparece em inúmeras outras produções cinematográficas e pode ser reconhecida em alguns grupos, tais como: *Temple of Satan*, *Fraternitas Saturni*, *Olphites Cultus of Sathanas*, *Coven of our Lady of Endor*, *Process Church of the Final Judgement* e *The Church of Satan*. Como tais grupos possuem crenças centradas na figura de Satã, conjecturamos que as pessoas também podem ser

[...] nossa maior fonte de segurança, mas também a causa mais comum de nosso medo. Elas podem ser indiferentes às nossas necessidades, trair nossa confiança ou procurar diligentemente nos fazer mal. São fantasmas, bruxas, assassinos, ladrões, assaltantes, estranhos e agourentos, que assombras nossas paisagens, transformando o campo, as ruas das cidades, o pátio do recreio da escola – planejados para o desenvolvimento das pessoas – em lugares amedrontadores. (TUAN, 2005, p. 14).

Cabe lembrar aqui que o BR é uma das produções que compõem a denominada Trilogia dos Apartamentos de Roman Polanski, *Repulsa ao Sexo*¹²⁹ (1965) e *O Inquilino*¹³⁰ (1976), filmes marcados fundamentalmente pelo enredo com poucos personagens pelo terror e isolamento

¹²⁹ Repulsion

¹³⁰ Le Locataire.

dentro de grandes centros urbanos, nos quais a trama desenvolve-se por meio de personagens que sentem-se enclausurados, confinados, dentro de suas próprias residências.

A aparição física de Satã em BR é capaz de provocar medo em um ambiente que, paulatinamente, torna-se sufocante pelos vizinhos do casal Woodhouse, Minnie e Roman Castevet, personagens que consolidam a ideia de Polanski: “[...] tudo que aconteceu poderia se passar na vida real”. (POLANSKI apud CONVERSATIONS, 2012, 00:39:38).

Ao mencionar o público e sua reação, Polanski afirma que: “eu queria simplesmente que ele não tivesse certeza do que realmente estava acontecendo”. (POLANSKI apud DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 17)¹³¹. A loucura aterroriza na medida em que o sujeito sabe que aquilo está acontecendo:

Normalmente você pode ter certeza sobre estar sentado em uma cadeira, mas se você já não tem essa certeza e subitamente sente num imenso vazio, tudo torna-se muito angustiante. Eu disse antes que você nunca deve ter certeza sobre nada. Mas, certamente, sem nenhuma certeza, isso simplesmente não seria possível existir. (POLANSKI apud DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 20)¹³².

É utilizando-se desses elementos que Polanski constrói sua narrativa ficcional de terror, mesmo não conseguindo explicar exatamente o motivo do público, quando vê as reações de alguém assustado, assemelhar-se ao mesmo: “eu não sei exatamente o porquê – isso é provavelmente um instinto muito básico, mas é o que é. Em resumo, nós gostamos de ter medo, e a prova é que pessoas pagam para ver certos filmes no cinema”. (POLANSKI apud DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 21)¹³³.

É interessante vincular essa ideia de Polanski com a reflexão desenvolvida por Carroll a respeito das reações do público às obras do gênero horror:

[...] um indicador do que diferencia as obras de horror propriamente ditas _das histórias __ de monstros em geral são as respostas afetivas dos personagens humanos positivos das histórias aos monstros que os assediam. Além disso, embora só tenhamos falado das emoções dos personagens das histórias de horror, essa hipótese serve para abordar as respostas emocionais que as obras de horror tencionam provocar no público, pois o horror se revela um desses gêneros em que as respostas emocionais do público, idealmente, correm paralelas às emoções dos personagens. De fato, nas obras de horror, as respostas dos personagens muitas vezes parecem sugerir as respostas emocionais do público. (CARROLL, 1999, p. 32).

¹³¹ “I simply want it not to be sure of what’s going on”.(POLANSKI apud DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 17).

¹³² “Normally you can be sure of sitting down in a chair, but if you no longer have this assurance and suddenly sit down in an immense void, everything becomes quite harrowing. I said earlier you mustn't ever be certain of anything. But of course, without any certainties at all, it just wouldn't be possible to exist”. (POLANSKI apud DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 20).

¹³³ “I don’t know exactly why – these are probably varying basic instincts, but that’s the way it is. In short, we like to be frightened, and the proof is that people pay to see certain films in the cinema”. (POLANSKI apud DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 21).

Com o terror é possível pensar que a emoção sentida pelo personagem dá a base para o sentimento do público e nomeação do gênero cinematográfico em questão. Rosemary sente-se aterrorizada, agonizada pelas evidências que, em sua lógica, demonstram a existência de bruxos ao seu redor, que podem matar pessoas com seus feitiços, realizam rituais e ameaçam seu filho que está para nascer.

Carroll localiza BR como uma narrativa que impulsiona o desenvolvimento do gênero horror, “[...] prefigura o atual ciclo de horror” (CARROLL, 1999, p. 159), tanto a obra literária quanto a cinematográfica, identificando Satã com suas garras ou o anticristo enquanto monstros que procuram destruir a ordem moral:

O bebê de Rosemary abriu caminho para uma quantidade de filmes assustadores com temática religiosa. Os mais famosos, *O exorcista* (1973, ver p.336) e *A profecia* (1976), são exemplos da tendência de produção de filmes de terror com grandes orçamentos e astros de renome. (KEMP, 2011, p. 335).

Certeau argumenta que “uma cultura é a linguagem de uma experiência espiritual”. (CERTEAU, 2006, p. 51)¹³⁴. Se compreendermos que a produção cultural é uma forma de linguagem que expressa uma experiência espiritual, é possível retomar a ideia de Chartier (2002) e pensar um filme enquanto tal produto cultural inserido em um contexto histórico., o qual não é caracterizado apenas por um marco específico, mas é o elemento do qual a experiência recebe sua forma de expressão.

Tal experiência pode ser pensada enquanto parte de uma crença que descreve uma prática, “[...] indica as dificuldades vividas, toda espiritualidade tem um caráter essencialmente histórico” (CERTEAU, 2006, p. 51)¹³⁵, sendo que o sujeito escolhe essa experiência como lugar. A teoria relativa a uma crença manifesta

[...] como viver o Absoluto nas condições reais fixadas por uma situação cultural; portanto, se explica em função das experiências, das ambições e dos medos, das enfermidades e das grandezas próprias de homens fixados, com seus contemporâneos, no mundo definido por um tempo de intercâmbio e consciência. (CERTEAU, 2006, p. 51)¹³⁶.

¹³⁴“una cultura es el lenguaje de una experiencia espiritual”. (CERTEAU, 2006, p. 51).

¹³⁵ “apunta a las dificultades vividas, toda espiritualidad tiene un carácter esencialmente histórico”. (CERTEAU, 2006, p. 51).

¹³⁶ “[...] cómo vivir lo Absoluto en las condiciones reales fijadas por una situación cultural; por lo tanto, se explica em función de las experiencias, las ambiciones y los miedos, las enfermedades y las grandezas propias de hombres asidos, con sus contemporâneos, en el mundo definido por un tipo de intercambio y de conciencia”. (CERTEAU, 2006, p. 51).

São experiências, práticas de crença definidoras de sentido para determinados indivíduos; crenças que podem causar medo e chocar-se com outras crenças, são esses elementos que encontram expressão em uma narrativa cinematográfica de terror como a de Polanski, historicamente localizada em um momento no qual o satanismo, por exemplo, está presente em uma cultura: “Ele existe, nos Estados Unidos ou na França (o VI^o bairro, em Paris, é uma das capitais do “satanismo”), as pequenas seitas, pequenos grupos que se dizem adeptos de Satã ou pretendem entregar-se às práticas satânicas”. (CERTEAU, 1975, p. 408)¹³⁷.

O satanismo é relativo a uma cultura e pode ser pensado enquanto uma transgressão, se comparado a um determinado ambiente sociocultural; é uma transgressão à figura religiosa ou sistema de referência religioso, em um momento no qual identifica-se um declínio de ideologias, filosofias e religiões, detentoras de grandes repertórios simbólicos. (CERTEAU, 1975, p. 408-409).

Esse elemento contextual é apenas um exemplo de como uma produção cultural utiliza da linguagem de seu tempo, de suas crenças e experiências, para dar corpo a uma narrativa cinematográfica verossímil. Tal postura auxilia na intenção de provocar medo no público que assiste aos filmes de terror, o qual precisa acreditar na narrativa, mesmo ficcional, para que ela atinja seu objetivo. É necessário que o público veja Satã, zumbis, vampiros, fantasmas e outros monstros apresentados no cinema de terror, cuja narrativa adquire um estatuto de realidade.

Tais narrativas evocam o medo do escuro, a ansiedade em locais desconhecidos, o medo de doenças, guerras e catástrofes naturais:

[...] a medida que a criança cresce, também cresce o medo da escuridão. A escuridão provoca uma sensação de isolamento e desorientação. Com a falta de detalhes visuais nítidos e a habilidade de movimentar-se diminuída, a mente está livre para fazer aparecer por mágica imagens, inclusive assaltantes e monstros, como o mais leve indício perceptível. (TUAN, 2005, p. 25).

Na medida em que o medo é historicamente construído, os medos representados nas narrativas de terror dialogam com elementos instintivos e características históricas. O medo é “inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte”. (DELUMEAU, 1989, p. 19).

¹³⁷ “Il existe, aux U.S.A, ou en France (le VI^e arrondissement, à Paris, est une des capitales du “satanisme”), des petites sectes, des groupuscules que se disent adeptes de Satan ou prétendent se livrer à des pratiques sataniques”. (CERTEAU, 1975, p. 408).

Porém, o medo humano vai além do momentâneo, é interiorizado, subjetivado, tornando-o mais do que um instante de susto:

A consciência do mal sobrenatural, exclusividade da espécie humana, permite que uma pessoa veja e viva em mundos fantasmagóricos com bruxas, fantasmas e monstros; essas figuras representam um tipo de medo desconhecido pelos outros animais. (TUAN, 2005, p. 11).

Desta forma, o medo humano é construído em um diálogo entre os instintos e características históricas, resultando nas imagens representadas, por exemplo, no cinema.

Pensando nessas características dos medos, as narrativas de terror são ficcionais, mas dependem das crenças e práticas do público que as consome. A crença se constrói em uma relação de troca e atribuição de veracidade a uma ideia, ela é uma prática comunitária. Não é apenas o público que crê, como também o próprio diretor que cria e atribui crédito à sua narrativa, para que tal faça-se crível: “[...] consiste em fazer juntos essa verdade e apostar em comum no ato de crer”. (CERTEAU, 2006, p. 29)¹³⁸. É nessa dinâmica que a narrativa de terror adquire seu estatuto de realidade e é capaz de provocar medo.

No momento em que o diretor escolhe construir uma narrativa composta por elementos verossímeis, representar medos e discussões presentes em um contexto, consolidam-se os instrumentos de troca para que o público atribua crédito à narrativa: a obra “[...] verossímil se pretende, e pretende que creiam nela, diretamente traduzível em termos de realidade. É então quando o Verossímil encontra seu pleno emprego: trata-se de *fazer-se verdadeiro*”. (METZ, 1970, p. 28, grifos do autor)¹³⁹.

Pensar tais objetos no âmbito da história caminha ao lado da ampliação dos horizontes de pesquisa proposto pela história cultural. As problemáticas passam a incluir “[...] as atitudes diante da vida e da morte, os rituais e as crenças, as estruturas, as formas de sociabilidade, os funcionamentos escolares, etc”. (CHARTIER, 2002, p. 63). São objetos que, até por volta da década de 1970 haviam permanecido estrangeiros a uma história destinada maciçamente à exploração do econômico e do social. No Brasil, tal perspectiva viria a tomar o espaço acadêmico em fins da década de 1980.

A abordagem de Chartier está inserida na vertente da história cultural que emerge como um domínio da história, retomando problemáticas e metodologias que garantiram o sucesso da

¹³⁸ “[...] consiste en hacer juntos esa verdad y apostar en común al acto de creer”. (CERTEAU, 2006, p. 29).

¹³⁹ “[...] la obra verossímil se pretende, y pretende que la crean, directamente traducible en términos de realidad. Es entonces cuando lo Verossímil encuentra su pleno empleo: se trata de *hacer verdadero*”. (METZ, 1970, p. 28, grifos do autor).

história socioeconômica. Porém, essa retomada é executada de uma forma crítica, visto que para uma expansão dos domínios da história, as metodologias clássicas já não bastavam¹⁴⁰. Adotamos tal postura analítica, na medida em que nos propormos a analisar as representações do satanismo e do uso de drogas em uma produção cinematográfica, em um diálogo constante com os aspectos culturais do contexto e também com o conceito de crença.

¹⁴⁰ Segundo Chartier, a ampliação dos objetos abordados pela história cultural vincula-se com a crise das ciências sociais em um momento onde a história contava com incertezas, o que ocasionou uma multiplicação dos campos de trabalho. Os historiadores lançaram-se nas aberturas realizadas por outros campos do conhecimento, constituíram novos territórios por meio da anexação de territórios de etnólogos, sociólogos e demógrafos. As incertezas da qual fala o autor são provenientes de uma tomada de distância em relação aos princípios de inteligibilidade que haviam predominado no método histórico, o que levou a um esboroamento das certezas e deixou o campo livre a uma pluralidade de abordagens e compreensões. Tais distanciamentos eram: “[...] o projeto de uma história global, capaz de articular uma mesma apreensão dos diferentes níveis da totalidade social; a definição territorial dos objetos de pesquisa, geralmente identificados à descrição de uma sociedade instalada em um espaço particular (uma cidade, um “país”, uma região) – o que era a condição para que fossem possíveis a coleta e o tratamento dos dados exigidos pela história total; a primazia dada ao recorte social considerado apto a organizar a compreensão das diferenciações e das divisões culturais”. (CHARTIER, 2002, p. 65-66).

4. SATÃ VIVE EM O BEBÊ DE ROSEMARY

Tendo em vista o contexto cinematográfico do qual provém Polanski, bem como as divisões da narrativa já apresentadas realizaremos a análise da representação do satanismo em três momentos: o ritual ao qual Rosemary é submetida, a relação entre os personagens que ocasionam mortes estranhas e o conseqüente sucesso na carreira de Guy Woodhouse e, finalmente, a presença de Satã no centro da crença do grupo apresentado.

A narrativa de BR não é a única que representa Satã, sendo necessária uma retomada dessa figura historicamente construída e representada na década de 1960 em outros filmes do gênero de terror com um aspecto animalesco, garras, escamas, chifres e asas de morcego, uma afronta a Deus e a natureza de sua criação. Finalizamos o tópico, explorando os precursores do satanismo e os grupos que, na década de 1960, direcionaram sua crença a Satã.

4.1 A representação do satanismo em *O bebê de Rosemary*

O levantamento sobre os grupos que situam Satã no centro de sua crença, tanto na década de 1960 como anteriormente, auxilia a compreender como o satanismo é representado no filme. Partimos da divisão fílmica realizada anteriormente, utilizando cenas¹⁴¹ específicas que permitam a percepção dessas representações, mesmo que não estejam diretamente relacionadas ao satanismo.

Os satanistas presentes na narrativa vivem no Edifício Bramford, uma construção que remete à ideia de um local amaldiçoado, portador de uma “má fama” segundo Edward Hutchins, na medida em que foi palco onde as irmãs Trench realizavam experimentos culinários utilizando-se de suas sobrinhas, onde Adrian Marcato teria materializado o Diabo, e também onde, em 1959, encontraram uma criança enrolada em jornal no subsolo.

Este é o espaço onde os satanistas residem; um grupo de idosos que até a segunda parte da narrativa não aparenta ser perigoso, uma característica fundamental para que o terror seja desencadeado na narrativa. Satã e seus agentes são os mestres do disfarce, “São velhos e tem amigos velhos”. (ROSEMARY, 1968, 01:33:01). Faz-se necessária a crença em um ambiente desprovido de ameaças para, posteriormente, corrompê-la por meio de uma figura monstruosa

¹⁴¹O que é uma cena: “[...] um fragmento de ação dramática onde se desenrola sobre uma mesma cena, ou seja, uma parte unitária da ação. [...] a cena vale por uma certa unidade, indeterminada de duração”. (AUMONT; MARIE, 2003, p.45).

e indivíduos aparentemente inofensivos, passam a constituírem um risco à vida da personagem pela qual o público cria afetividade e identifica suas próprias reações: Rosemary Woodhouse.

Rosemary encontra-se cercada por seus vizinhos, fundamentalmente por Minnie, Roman e Laura-Louise, idosos demasiadamente prestativos que invadem constantemente sua privacidade. São esses idosos que constituem parte do grupo satanista que está em constante contato com o casal Woodhouse e permite a existência de pactos com Satã, sacrifícios, e benefícios decorrentes de rituais.

4.1.1 O pacto com Satã

Percebemos no decorrer da narrativa que o grupo que Rosemary compreende enquanto *coven* direciona sua crença à Satã, o que justifica aqui denominá-los enquanto satanistas, não perdendo de vista os grupos da década de 1960 e seus precursores, bem como a postura identificada nas análises de Luijk e Dyrendal que serão utilizadas no decorrer deste tópico.

Na narrativa, o elemento que fornece a base para um vínculo entre Satã e aquele que deseja ser um satanista é um pacto, uma relação caracterizada por uma troca. Nogueira aponta o crescimento do poder do Diabo no século XIII, com o qual os homens passam a firmar pactos, dispostos a entregar a alma, em troca da satisfação de seus desejos. (NOGUEIRA, 2002, p. 52). Tal elemento pode ser visualizado na película *A Maldição do Altar Escarlate* (1968)¹⁴², por meio de um livro que contém os nomes daqueles que realizaram um pacto com Satã.

A existência do pacto torna-se visível durante a segunda parte da narrativa, no momento em que Rosemary passa pelo ritual sexual com Satã, e na quinta parte, quando a personagem, na cena iniciada no minuto 01:36:09, compra livros sobre bruxaria. A câmera em plano médio mostra Rosemary já grávida atravessando, imprudentemente, uma rua movimentada. Em meio às buzinas ela joga seu colar com raiz-de-tânis diretamente no bueiro e entra em uma livraria. Compra livros que abordam feitiçaria, magia e outros temas: o livro vermelho de Stella Lauden, *Witchcraft*, destaca que “o poder da mente de toda uma assembleia poderia cegar, ensurdecer, paralisar e até matar a vítima”. (ROSEMARY, 1968, 01:37:00). Já na cena seguinte, Rosemary, em plano contrapicado, está lendo atentamente em voz alta o outro livro: “em alguns cultos, acreditavam que um objeto pessoal da vítima era necessário, pois feitiços não eram possíveis sem um pertence dela”. (ROSEMARY, 1968, 01:37:18).

¹⁴²Curse of the Crimson Altar

Os livros nos quais Rosemary baseia-se são ficcionais, porém, os parágrafos que cercam a citação acima do livro de Stella Lauden, pertencem à obra de Arthur Edward Waite, *O Livro de Magia Cerimonial*¹⁴³, relançando pela *University Books* em Nova York, em 1961 (sua primeira publicação foi feita em 1913), o qual argumenta:

Até onde diz respeito às interpretações errôneas de escritores que pretendem fingir conhecimentos de primeira mão com o trabalho sob o aviso prévio. Outros que o mencionaram nos últimos anos ficaram satisfeitos. Abordando o trabalho em primeira mão, a questão inicial vincula-se à atribuição autoral. Pelo que sabemos da literatura mágica, para não dizer nada sobre dignidade pontifícia, é antecedentemente improvável que seja o trabalho de um bispo romano, mais especialmente de um bispo como Honorius. Éliphas Lévi, que com razão tenta reivindicar a igreja de sua infância, atacou, na pessoa de um de seus soberanos pontífices, por uma acusação pouco inteligente, mas reivindicou mal como de costume, pegou um vislumbre da história do tempo e descobriu que durante o pontificado de Honorius existiu um anti-papa preparado por Henry IV da Germânia, e que ele era um homem de vida má. (WAITE, 2017, p. 105)¹⁴⁴.

O livro da autora fictícia Stella Lauden conta o subtítulo *Book of Ceremonial Magic* e possui a seguinte passagem:

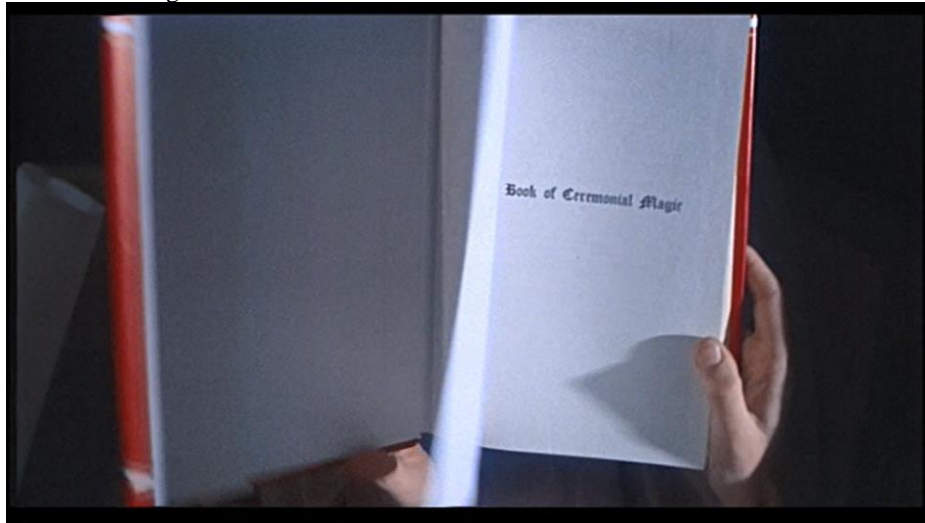
Até onde diz respeito às interpretações errôneas de escritores que pretendem fingir conhecimentos de primeira mão com o trabalho sob o aviso prévio. Outros que o mencionaram nos últimos anos ficaram satisfeitos. Muitas pessoas naquele tempo faleceram supostamente de morte natural. Desde então foi determinado que o poder da mente de toda uma assembleia poderia cegar, ensurdecer, paralisar e até matar a vítima. Tal uso de uma Força Mental Unida é por vezes chamado de coven. Abordando o trabalho em primeira mão, a questão inicial vincula-se à atribuição autoral. Pelo que sabemos da literatura mágica, para não dizer nada sobre dignidade pontifícia, é antecedentemente improvável que seja o trabalho de um bispo romano, mais especialmente de um bispo como Honorius. Éliphas [...]. (ROSEMARY, 1968, 01:36:57)¹⁴⁵.

¹⁴³ The Book of Ceremonial Magic.

¹⁴⁴“So far concerning the misinterpretations of writers who pretend to some first-hand acquaintance with the work under notice. Others who have mentioned it within recent years have been content. [...] Taking the work at first hand, the initial question concerning it is the attribution of the authorship. From what we know of magical literature, to say nothing of pontifical dignity, it is antecedently unlikely that it is work of a Roman bishop, more especially of a such bishop as Honorius. Éliphas Lévi, who rightly sought to vindicate the Church of his childhood, assailed, in the person of one of its sovereign pontiffs, by an unintelligent accusation, but vindicated it badly as usual, took a glance at the history of the time and discovered that during the pontificate of Honorius there was an anti-pope set up by Henry IV of Germany, and that he was a man of evil life”. (WAITE, 2017, p. 105).

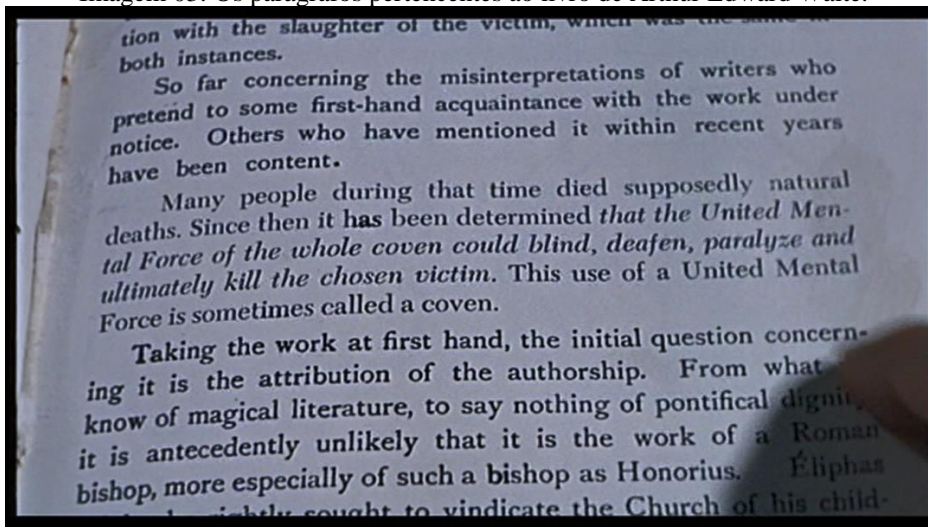
¹⁴⁵“So far concerning the misinterpretations of writers who pretend to some first-hand acquaintance with the work under notice. Others who have mentioned it within recent years have been content. Many people during that time died supposedly natural deaths. Since then it has been determined that the United Mental Force of the whole coven could blind, deafen, paralyze and ultimately kill the chosen victim. This use of a United Mental Force is sometimes called a coven. Taking the work at first hand, the initial question concerning it is the attribution of the authorship. From what we know of magical literature, to say nothing of pontifical dignity, it is antecedently unlikely that it is work of a Roman bishop, more especially of a such bishop as Honorius. Éliphas [...]”. (ROSEMARY, 1968, 01:36:57).

Imagem 02: O subtítulo do livro da autora fictícia Stella Lauden.



Disponível: ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.

Imagem 03: Os parágrafos pertencentes ao livro de Arthur Edward Waite.



Disponível: ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.

Até esse momento, Rosemary presenciou a morte repentina de seu amigo Edward Hutchins, e a cegueira inexplicável do colega de Guy, Donald Baumgart, o que convenientemente resultou em sua conquista do papel principal em uma peça e o sucesso de sua carreira enquanto ator. Após a leitura do livro presenteado por Hutchins, *Todos Eles Bruxos*, e dos outros adquiridos na livraria, Rosemary telefona para Donald e descobre que ele e Guy

trocaram gravatas dias antes de ser atingido pela cegueira. No caso de Hutchins, a personagem sabe que o mesmo perdeu uma de suas luvas ao visitar sua casa e conhecer Roman Castevet.

Os membros do grupo faziam pactos com Satã em troca de benefícios. Tais pactos se caracterizam por ações voluntárias de seus integrantes, “[...] aparentemente livre e gratuito, e, todavia, forçado e interessado por essas prestações. [...] há, no fundo, obrigação e interesse econômico”. (MAUSS, 1974, p. 41-42). Os satanistas constituem uma coletividade “[...] que se obrigam mutuamente, trocam e contratam”. (MAUSS, 1974, p. 44).

Os objetos da troca não são exclusivamente bens e riquezas, podem ser amabilidades, ritos, mulheres, crianças, danças e festas, são “[...] prestações e contraprestações [que] embrenham-se sob uma forma preferencialmente voluntária, através de presentes, de prendas, se bem que sejam, no fundo, rigorosamente obrigatórias”. (MAUSS, 1974, p. 45).

O que garante o funcionamento do pacto é o investimento voluntário do indivíduo no ato de crer, vinculado a uma prática comunitária. É necessária a atribuição de crédito a essa troca, o que se consolida quando Donald Baumgart desenvolve a cegueira, logo na segunda parte da narrativa. Ele constitui a prova para que Guy acredite que o grupo de satanistas do Bramford é real, e que então ele pode fazer um pacto com Satã.

Guy realiza o pacto de forma espontânea em um momento de pouco sucesso em sua carreira enquanto ator, na intenção de adquirir bons papéis e uma carreira promissora: “As tentações da carne, do dinheiro, do poder e das honras são as mais terríveis”. (BASCHET, 2006, p.323). Para a realização do pacto, Guy sacrifica aquilo que lhe é mais precioso: sua esposa e seu primeiro filho, na medida em que “[...] presentear alguma coisa a alguém é presentear alguma coisa de si”. (MAUSS, 1974, p. 56). A partir da realização do pacto, os indivíduos estão imersos em um sistema no qual

[...] é preciso retribuir a outrem aquilo que, na verdade, é parcela de sua natureza e substância, pois aceitar alguma coisa de alguém é aceitar alguma coisa de sua essência espiritual, de sua alma: a conservação desta coisa seria perigosa e mortal, e isso não simplesmente porque seria ilícita, mas física e espiritualmente, esta essência, este alimento, estes bens, móveis ou imóveis, estas mulheres ou estes descendentes, estes ritos ou estas comunhões, dão uma ascendência mágica e religiosa sobre o indivíduo. (MAUSS, 1974, p. 56).

4.1.2 – O sacrifício e o rito sexual

Guy sacrifica Rosemary em função de seus interesses pessoais e o ritual que marca o sacrifício é a relação sexual entre Rosemary e Satã. Tal momento está vinculado com a crença do grupo em questão, na medida em que “[...] as crenças se interligam sempre com práticas”. (DETIENNE, 1987, p. 58). É um momento cujas cenas evidenciam uma confusão entre espaço e tempo, uma situação semelhante a um sonho, vivenciado pela personagem sob o efeito de substâncias alucinógenas, preparadas por Minnie Castevet e servidas por Guy em uma *musse* de chocolate.

O ritual é o momento no qual, para o grupo, efetiva-se

[...] a reconciliação que restitui o sujeito e a sua consciência de si, assim como sentimento de participar no absoluto e de realizar com ele a unidade. Só a prática do culto e ao seu nível se realiza, segundo Hegel, a unidade concreta do deus que toma consciência do Eu e do Eu que toma consciência do deus. (DETIENNE, 1987, p. 58).

O rito sexual ocorre, neste caso, em um espaço fundado por uma manifestação do sagrado, uma hierofania. (ELIADE, 1992). Tal espaço diferencia-se do profano na medida em que há uma ruptura da homogeneidade, há a revelação de uma realidade absoluta, “a manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo”. (ELIADE, 1992, p. 26). A manifestação de Satã dá condições para a constituição deste espaço sagrado, no qual o ritual é efetuado.

A cena localiza-se na segunda parte da narrativa e mostra Guy em um plano médio, sentado à frente da televisão comentando para Rosemary: “é o Papa, no Yankee Stadium”. (ROSEMARY, 1968, 00:40:55)¹⁴⁶. Rosemary está cambaleando na cozinha onde derruba uma cadeira e depois cai no corredor. Guy toma-a nos braços e leva-a para a cama. Ao fundo nota-se o “tique-taque” do relógio que a acompanhará durante seu confuso sono.

A cena passa a mostrar imagens incoerentes de Rosemary deitada em um colchão no meio do oceano e depois em um barco com pessoas não nomeadas; ela está deitada olhando para o teto da Capela Cistina quando a câmera foca-se na figura de um bode para só então mostrá-la, já nua, após ser despida agressivamente de suas vestes vermelhas por Guy, andando em direção ao convés de um barco que navega em um mar furioso. A câmera em primeira

¹⁴⁶Em 1965, o Papa realmente esteve no estádio Yankee, no dia 4 de outubro, e é possível ter acesso a sua homília daquele dia no site do Vaticano. Disponível: http://w2.vatican.va/content/paul-vi/en/homilies/1965/documents/hf_p-vi_hom_19651004_yankee-stadium.html Acesso: 05/05/2018.

peessoa caminha junto com Rosemary rumo ao interior escuro do barco, cuja iluminação conta apenas com uma chama vermelha do lado direito do ambiente.

Ela deita-se sobre um colchão de casal e à sua frente estão os satanistas, todos idosos, também nus, no que parece ser a sala de estar de seus vizinhos. A câmera percorre os rostos de alguns membros permitindo identificar Laura-Louise, Minnie Castevet, Abraham Saperstein e Roman Castevet. Roman é o único entre os personagens que veste um manto negro e segura um pincel para desenhar linhas vermelhas que vão dos seios de Rosemary até a região da pelve. A personagem está sendo preparada para seu sacrifício, é um presente para Satã, lembrando que “[...] a destruição sacrificial tem precisamente por fim ser uma doação que seja necessariamente retribuída”. (MAUSS, 1974, p. 63).

Imagem 04: Membros da seita durante o ritual sexual entre Rosemary e Satã.



Disponível: <http://horrorfanzine.com/wp-content/uploads/2011/09/rosemarys-baby-09.jpg> Acesso: 08/02/2018.

Enquanto Roman desenha no corpo da personagem, os outros membros do grupo entoam um canto suave em uma língua não especificada, provavelmente o Enoquiano, o qual permanece ao longo do ritual. “O valor significante do ritual parece instalado nos instrumentos e nos gestos”. (DETIENNE, 1987, p. 61). As Chaves Enoquianas constituem dezenove encantamentos, desenvolvidos por John Dee no século VI na Cracóvia, compreendidos enquanto uma linguagem angelical.

No século XIX, a Ordem Hermética da *Golden Dawn* organizou uma versão das Chaves Enoquianas. Posteriormente, Aleister Crowley publicou a versão em sua revista *The Equinox* e Anton Lavey, na *Bíblia Satânica*. LaVey aproxima a sonoridade do Enoquiano ao Árabe,

Hebraico e Latim, (LAVEY, 1972, p. 178) e, em 1970, no *The Cloven Hoff*¹⁴⁷ publica o *Enoquiano: guia de pronúncia*¹⁴⁸, no qual cita *O bebê de Rosemary*:

A apresentação das palavras deve ser feita da forma mais deliberada e prolongada possível, sem intenção de tagarelá-las rapidamente para mostrar o quão proficiente na linguagem você é! Aqueles que viram O bebê de Rosemary [...] se recordarão da lenta solenidade dos cantos, realizados de forma quase monótona. Cada sílaba deve ser pronunciada com muita calma, com cuidado para não atropelar os sons. Uma palavra como “beliore” deve resultar em “BAY-LEE-OAR-RAY”. “Busada” deve sair como “BOO-SAH-DAH”. Quando há duas vogais idênticas, como em “Ooa” a pronúncia deve ser “OH-OH-AH”. (LAVEY, 1970).¹⁴⁹

Ao fundo, é possível escutar o som do fogo queimando no ambiente. Rosemary é amarrada à cama, Guy aproxima-se e coloca-se em cima de seu corpo. A cada tomada de câmera, o corpo de Guy começa a ganhar escamas e em seus ombros identifica-se uma espécie de armadura. Suas mãos agora possuem garras e grossas escamas que arranham os braços de Rosemary enquanto o ato sexual é efetuado. Satã está estuprando uma mortal, imobilizada e semiconsciente, com um sorriso em seu rosto.

Imagem 05: escamas e garras de Satã durante o ritual sexual.



Disponível: ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.

¹⁴⁷*The Cloven Hoff* é o nome do Boletim Oficial e Tribunal da Igreja de Satã. Disponível: <https://www.churchofsatan.com/the-cloven-hoof.php> Acesso: 28/03/2018.

¹⁴⁸*Enochian Pronunciation Guide*. Disponível: <https://www.churchofsatan.com/enochian-pronunciation-guide.php>. Acesso: 27/03/2018.

¹⁴⁹ “The delivery of the words should be as deliberate and prolonged as possible, with no attempt made to jabber them quickly to show how proficient in the language you are! For those who saw Rosemary’s Baby [...] you will recall the slow solemnity of the chants, performed in almost a monotone. Each syllable should be spoken with great deliberation, care being given not to skim over the sounds. A word like “beliore” should result in “BAY-LEE-OAR-RAY.” “Busada” should come out “BOO-SAH-DAH.” Where two identical vowels are shown together, as in “Ooa,” the pronunciation would be “OH-OH-AH.”” (LAVEY, 1970).

Rosemary, envolta por uma fumaça esverdeada, sente prazer, até o momento em que encara os olhos vermelhos de Satã e retoma a consciência gritando: “isso não é um sonho! Isso é real”. (ROSEMARY, 1968, 00:47:01). “O rosto é paisagem”. (MORIN, 2014, p. 93). É por meio dos olhos de Satã que Rosemary percebe a natureza de sua experiência sexual, na qual une-se ao parceiro por meio do sexo e dos olhos. “A alma tem dois olhos [...] o olho do coração é o homem vendo a Deus, porém é também Deus vendo o homem. É o instrumento da unificação de Deus e a alma, do princípio à manifestação”. (CHEVALIER, 1986, p. 771)¹⁵⁰. Os olhos podem ser pensados como símbolos que expressam o conjunto das percepções exteriores e não somente da visão; são eles que revelam à personagem a natureza de Satã:

Segundo Platão e São Clemente de Alexandria, o olho da alma não é somente único, sendo que carece de mobilidade: não é, pois, suscetível mais que de uma percepção global e sintética. A mesma expressão de «olho do coração» ou «espírito» pode ser encontrada em Plotino, em Santo Agostinho, em São Paulo, em São João Clímaco, em Filoteo o Sinaita, em Elias o Ekdikos, ou em São Gregório de Nacianceno. (CHEVALIER, 1986, p. 771)¹⁵¹.

Imagem 06: Os olhos de Satã



Disponível: <https://nerdcalendar.tumblr.com/post/146453542354/june-25-1966-rosemary-woodhouse-gives-birth-to> Acesso: 08/06/2018.

Após compreender a situação em que se encontra, um tecido preto é colocado em sua cabeça e, enquanto Satã continua com o ato, Rosemary pede perdão ao papa, beijando seu anel que se aproxima da câmera para finalizar a cena. Nesse período tempo, espaço e corpos são

¹⁵⁰ “El alma tiene dos ojos [...] El ojo del corazón es el hombre viendo a Dios, pero también Dios viendo al hombre. Es el instrumento de la unificación de Dios y el alma, del principio y la manifestación”. (CHEVALIER, 1986, p. 771).

¹⁵¹ “Según Platón y san Clemente de Alejandría, el ojo del alma no solamente es único, sino que carece de movilidad: no es pues susceptible más que de una percepción global y sintética. La misma expresión de «ojo del corazón» o del «espíritu» puede encontrarse en Plotino, en san Agustín, en san Pablo, en san Juan Climaco, en Filoteo el Sinaita, en Elías el Ekdikos, o en san Gregorio Nacianceno”. (CHEVALIER, 1986, p.771).

fluidos e instáveis, o cinema “insufla-lhes as potências dinamogênicas que secretam a impressão de vida”. (MORIN, 2014, p. 88). Os objetos passam a viver, falar, agir e interpretar: “na tela, nada de natureza morta: é o revolver e a gravata do assassino que cometem o crime tanto quanto ele”. (MORIN, 2014, p. 90).

Guy sacrifica Rosemary em busca de seus interesses pessoais e participação do grupo de satanistas. Ao analisar a definição de sacrifício em Mircea Eliade, Victor Cadenas argumenta sobre a necessidade da morte para que a vida possa ocorrer, o que não coloca essas duas situações em contradição, mas complementares. (CADENAS, 2006, p. 132). Tal observação sobre a vida e a morte é encontrada em Georges Bataille, ao afirmar que “[...] para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, isto é, ela está intimamente ligada a morte”. (BATAILLE, 1987, p. 13).

Na relação sexual, que concretiza o sacrifício e a relação ativa entre o grupo satânico e sua divindade. (DETIENNE, p. 58), Satã é o sacrificador e o feminino é a vítima, dialogando com a percepção de Bataille sobre o papel dessas duas instâncias durante a atividade erótica: “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”. (BATAILLE, 1987, p. 16). Bataille, apresenta a nudez enquanto oposta ao estado fechado, ao estado de existência descontínua, sendo que a obscenidade “significa a desordem que perturba um estado de corpo que estão conformes à posse de si, a posse da individualidade durável e afirmada”. (BATAILLE, 1987, p. 17). No sacrifício religioso, não há apenas o desnudamento,

[...] há a imolação da vítima (ou se o objeto do sacrifício não for um ser vivo, há, de alguma maneira, destruição desse objeto). A vítima morre, enquanto os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Esse elemento é o que se pode chamar, com os historiadores das religiões, de *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo. Há, devido a morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, os espíritos ansiosos sentem é a continuidade do ser, a que a vítima é devolvida. (BATAILLE, 1987, p. 21).

Rosemary é sacrificada e sua morte é ritual, dando espaço para uma nova vida, uma nova ordem decorrente de sua gravidez do filho de Satã, o qual irá destituir os poderosos, destruir seus templos, redimir os desprezados e vingar os que foram queimados e torturados, em 1966, o Ano Um. É a descontinuidade que resulta em uma continuidade imersa em um espaço no qual Rosemary, desempenha o papel de mediadora ou intermediária (CADENAS, 2006), a vítima sacrificada, um meio para que o profano possa comunicar-se com o sagrado.

[...] no sacrificio o “dar” coincide com o “destruir”. E assim é porque entende-se que esta forma de dar é a forma superior do gasto, a renúncia total ao objeto por meio de sua aniquilação. Quando maior é o gasto, maior é a possibilidade de retorno por parte da divindade. A vítima continua sendo um presente que realiza uma viagem de um mundo a outro, porém essa viagem é marcada pelo assassinato. (CADENAS, 2006, p. 130)¹⁵².

4.1.3 – Satã e o ato de crer

A indumentária, o pacto, o sacrificio e o ritual dialogam com a forma de crença do grupo satanista. Da mesma forma que os grupos da década de 1960, os satanistas de BR criticam o cristianismo, seus valores e sua forma institucionalizada de crença, em um contexto que o Papa Paulo VI visita Nova York (1966) e outros grupos passam a constituir outras formas de crença.

Na cena iniciada no minuto 00:25:52, na segunda parte da narrativa, o casal Woodhouse está jantando no apartamento dos Castevet, quando Guy comparara a atitude do Papa, que está há poucos dias de sua visita a Nova York, com um *showbiz*. Roman, de forma semelhante a Anton Lavey, identifica uma incoerência entre a prática e a crença cristãs, fala sobre a hipocrisia na instituição religiosa, e questiona a autoridade de uma prática ao complementar o raciocínio de Guy e afirmar que “as roupas, os rituais... Toda religião é assim”. (ROSEMARY, 1968, 00:26:25).

O ambiente é tomado por risadas e Rosemary aparenta constrangimento, distraíndo-se ao tentar cortar a dura carne em seu prato. Questionada por Roman sobre qual era sua religião, responde que teve uma educação católica e sentia-se desconfortável com a discussão, afinal, “ele é o papa”. (ROSEMARY, 1968, 00:25:52). Para Roman, o Papa não precisa ser respeitado apenas por fingir-se santo, um pensamento compartilhado por Minnie que, enquanto recolhe os pratos da mesa, complementa: “o que gastam com batinas e joias!” (ROSEMARY, 1968, 00:24:25).

Tal posicionamento do grupo satanista fica mais evidente na cena final (ROSEMARY, 1968, 02:05:05), com Rosemary descobrindo a natureza de seu filho e o motivo de seu nascimento. A câmera caminha com a personagem em um ambiente escuro que liga seu

¹⁵² “[...] en el sacrificio el “dar” coincide con el “destruir”. Y es así porque se entiende que esta forma de dar es la forma superior del gasto, la renuncia total al objeto por medio de su aniquilación. Cuanto mayor es el gasto, mayor es la posibilidad de réplica por parte de la divinidad. La víctima continúa siendo un obsequio que realiza un viaje de uno a otro mundo, pero dicho viaje viene marcado por el asesinato”. (CADENAS, 2006, p. 130).

apartamento com o dos Castevet, semelhante ao seu sonho. Ao chegar à sala de estar, aproxima-se do berço envolto por mantos negros e com uma cruz invertida encaixada como um móbile.

Ela sorri enquanto afasta os mantos que cobrem criança e seu rosto expressa o horror do que descobre no berço. Um violino agudo acompanha o estado de choque da personagem, que cobre a boca com a mão e arregala os olhos fixados no berço. É apenas dessa forma que o público tem acesso à criança, pelos olhos de uma mãe desesperada. Rosemary olha para os membros do grupo satanista e pergunta o que fizeram com seu filho, “o que fizeram com os olhos dele?”. (ROSEMARY, 1968, 02:09:59). Roman, sentado ao lado de Minnie que contempla a situação, com um leve sorriso, responde que a criança tem os olhos do pai.

Imagem 07: Rosemary vendo seu filho pela primeira vez.



Disponível: <https://assets.mubi.com/images/film/180/image-w856.jpg?1460597846> Acesso: 14/02/2018.

Rosemary, pálida, grita: “o que fizeram com ele, seus maníacos”. (ROSMARY, 1968, 02:10:12). É interrompida por Roman, que finalmente revela ser Satã o pai da criança “[...] veio do inferno para fecundar uma mortal [...] Satã é o pai dele. E ele se chama Adrian. Vai destituir os poderosos e destruir seus templos. Vai redimir os desprezados... e vingar os que foram queimados e torturados! Salve, Adrian”. (ROSEMARY, 1968, 02:10:27).

Entre pausas na fala de Roman, os membros do grupo respondem “Salve, Satã”. Satã é parte de um vocabulário proveniente das instituições religiosas que já não podem basear-se na ideia de que a religião deve reger a sociedade e a vida de cada indivíduo. A forma como Satã é percebido resulta de um longo processo de formalização da Igreja Cristã, e representa para o grupo de satanistas do filme, um posicionamento crítico frente às religiões, o que justifica a necessidade de queimar templos e vingar os que foram queimados e torturados.

A crise da tradição abordada por Hervieu-Léger (2008) pode expressar um momento no qual o âmbito religioso deixa de impor-se a todos enquanto um código de sentido, porém, essa mesma tradição não se perde, mas é objeto de reformulação por outro grupo de crença, como é o caso de BR. É nesse sentido que a crença diversifica-se e pode romper com os dispositivos de um enquadramento institucional.

Tanto no caso da película como nos grupos da década de 1960, visualizam-se indivíduos que buscam o sentido de sua existência em um vocabulário religioso já existente em um momento histórico que permite tal prática, sendo o ato de crer o que define a pertença desse grupo. Seu investimento em uma proposição e o ato de enunciá-la, enquanto verdadeira, é percebido quando Roman revela a Rosemary quem é Satã e seu filho, uma ideia compartilhada pelos outros membros que constantemente saúdam Satã.

Imagem 08: A lembrança dos olhos de Satã.



Disponível: ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.

Em meio aos gritos de Rosemary, que tenta negar o que está acontecendo, Minnie fala para olhar as mãos e os pés da criança, o que remete às memórias do que havia pensado ser um sonho. Ainda empunhando a faca e com a mão no rosto, os olhos vermelhos de Satã aparecem rapidamente, e de forma opaca na cena. Roman, em um plano contrapicado, anuncia o Ano Um e novamente saúda Satã e seu filho.

Imagem 09: Roman Castevet comemorando o Ano Um e a vida de Satã e seu filho.



Disponível: ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido. por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.

Anton Lavey marca o ano de 1966 como o Ano Um, o amanhecer da Idade Satânica na medida em que o Satanismo se converteu em uma alternativa às doutrinas do teísmo (LAVEY, p.15). É também em 1966 que o filho de Satã nasce, marcando o Ano Um e uma oposição do grupo satanista frente à instituição religiosa, denominada hipócrita, como Roman Castevet destacou: “Seu poder é infinito! Seu reino durará a eternidade! [...] Deus está morto! Satã vive! Esse é o Ano Um!” (ROSEMARY, 1968, 02:10:52). A oposição é aqui um dos mecanismos de existência da própria crença, que só existe em meio ao intercâmbio e o confronto, “[...] a prática da comunicação é o real lugar da vida religiosa”. (CERTEAU, 2006, p. 24)¹⁵³.

A comemoração já havia sido feita antes da criança nascer, na quarta parte da narrativa, quando Rosemary e Guy estão no apartamento dos Castevet, junto aos seus amigos, comemorando a virada do ano, momento no qual Roman brinda: “a 1966! O Ano Um!” (ROSEMARY, 1968, 01:14:01).

¹⁵³ “[...] la práctica de la comunicación es el lugar real de la vida religiosa”. (CERTEAU, 2006, p. p. 24).

Imagem 10: Roman Castevet comemorando a virada do ano.



Disponível: ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.

4.2 A construção da figura de Satã

Compreendendo a presença de Satã na narrativa da película aqui analisada, bem como em diversas músicas¹⁵⁴, filmes, grupos de crenças da década de 1960 nos Estados Unidos, torna-se necessária sua problematização histórica. Sua figura está longe de ser estática, modificando de acordo com o meio social no qual está inserida. Para tal reflexão utilizaremos, principalmente, as análises de Carlos Roberto F. Nogueira (2002), Jérôme Baschet (2006), Jean Delumeau (1989) e Ruben Van Luijk (2016). Luís Adão da Fonseca (2002) ao falar sobre o demônio argumenta que:

[...] a sua representação (pelo discurso, pela afetividade, pela iconografia) é sempre produto da história. Monstruoso ou atraente, é sempre aparente a forma escolhida e momentâneo o caráter adotado. De qualquer modo, de acordo com a mesma tradição, o demônio – anjo *caído* – é criatura maravilhosa na sua inteligência e vontade. (FONSECA apud NOGUEIRA, 2002, p. 08).

O processo de construção da figura de Satã, no panorama cultural e nos filmes da década de 1960, guarda diversas semelhanças com o Diabo medieval: animalesco, caracterizado por

¹⁵⁴ Durante a década de 1960, são identificáveis bandas que fazem referência a Satã e contribuíram para associações do gênero Rock à movimentos satanistas, como é o caso de The Doors, Black Sabbath, The Rolling Stones, The Beatles, algumas músicas podem ser destacadas, como Devil in Her Heart (1963), Sympathy for the Devil (1968), Helter Skelter (1968) e Evil Woman (1969).

asas de morcego, garras, grossas escamas, ou ainda sob a forma humana, sempre com o intuito de corromper e povoar os pensamentos de suas vítimas ou torturar os homens¹⁵⁵.

Os filmes do final da década de 1950 e ao longo da década de 1960, representam Satã e seus agentes, majoritariamente, no gênero do terror, “[...] concebidas para causar um certo tipo de afeto” (CARROLL, 1999, p. 30), isto é, um medo verossímil.

O gênero do horror foi amplamente disseminado nos Estados Unidos, na era pós-Vietnã (CARROLL, p. 12), mas é possível percebê-lo anteriormente. Na década de 1960, os filmes de terror eram

[...] um tanto marginais; tinha-se que ficar de olho nas últimas ofertas da American International Pictures, de William Castle e da Hammer Films. Roger Corman, embora adorado pelos conhecedores do horror, não era uma figura de muita fama; e clássicos da madrugada como *A noite dos mortos-vidos*, de George Romero, tiveram sobretudo uma reputação marginal. (CARROLL, 1999, p. 15).

Ao analisarmos a construção da figura do Diabo e sua posterior releitura em produções cinematográficas da década de 1960, não adotamos a noção de que o mesmo tenha sido “banalizado”, ou ainda transformado em “mercadoria descartável para as sociedades de consumo” (ALMEIDA, 2010, p. 04) por meio da ação de uma Indústria Cultural. Não encaramos a permanência de releituras dessa figura como uma forma de sobrevivência ocasionada pela ação de um “populacho” (ALMEIDA, 2010, p. 20, p. 51), detentor de superstições e mitos. A utilização deste termo pejorativo pelo autor, junto ao conceito crença, sugere a adoção de uma hierarquia de valores entre o que pertence a uma Igreja institucionalizada, e o que não pertence, bem como deveria ter desaparecido após o advento da “razão”. Tal noção pode ser percebida quando Almeida argumenta que

Com o devir histórico essa mentalidade obscurantista e religiosa passou a ser confrontada pelo nascimento da filosofia e da ciência moderna, tendo como base o racionalismo técnico-científico do Renascimento. O surgimento dessa nova maneira de encarar o mundo refletiu no processo de desencantamento da sociedade europeia e na releitura dos artistas sobre o mito do Diabo, porém, ao populacho a permanência das crenças ainda era presente e atuante. (ALMEIDA, 2010, p. 51)

A partir de Baschet, Nogueira, Delumeau e Luijk é possível compreender que a figura do Diabo quase não aparece no Antigo Testamento e organiza-se melhor apenas no Novo Testamento. Frente a isso, a literatura apócrifa é indicada pelos autores enquanto fundamental

¹⁵⁵No decorrer deste tópico, serão citados filmes e nomes de grupos satanistas de origem estrangeira e, por fins didáticos, traduziremos as nomenclaturas e títulos, apresentando em notas de rodapé os nomes no original.

para a construção da figura do Diabo, juntamente com o contato entre culturas distintas que provocam uma associação da crença do outro enquanto demoníaca.

Se a literatura apócrifa judaica abre aos demônios um espaço crescente, o Novo Testamento, por sua vez, marca uma etapa decisiva, enfatizando o conflito entre as forças celestes e aquele que São Paulo chamou de “o deus deste mundo”. (BASCHET, 2006, 319).

Os apontamentos de Baschet e Nogueira caminham no sentido de elucidar como Satã adquire, paulatinamente ao longo da história, uma forma mais definida, dotado de características físicas e atributos morais. Os autores trabalham fundamentalmente com sua construção, em meio a uma formalização da Igreja Cristã medieval, vinculado à problemática sobre o Mal¹⁵⁶.

Nogueira, Baschet e Luijk, estabelecem a formação da figura do Diabo em um movimento de interação entre diferentes culturas, apresentando a importância das tradições mesopotâmicas e do Cativo da Babilônia em tal processo, sendo destacados Azazel, o demônio do deserto e Lilith, a primeira mulher de Adão, posteriormente o demônio da luxúria. A figura do dragão presente no Antigo Testamento (sob os nomes de Rahab, Leviathan e Tehom Rabbah), é proveniente do mito babilônico da criação. (NOGUEIRA, p.18).

O contato com os caldeus e suas divindades forneceu, a uma tradição preexistente, as personalidades destinadas a chefiar o cortejo demoníaco, dentre elas, Lúcifer – o astro da manhã. Sua primeira aparição encontra-se

[...] em Isaías (14:12), onde o profeta escarnece de sua queda do poder, perguntando: “como caíste do céu, ó *Hellel*, estrela da manhã?” – que a Vulgata traduz por *Lucifer, qui mane oriebaris*, tornando o Deus caído chefe das legiões rebeldes. (NOGUEIRA, 2002, p. 18, grifo do autor).

Outros contatos, entre diferentes povos, agregam novos demônios ao que Nogueira denomina “aristocracia demoníaca”, sendo eles Belzebu, o deus filisteu de Ekron *Baal-Zeboub*,

¹⁵⁶De acordo com Nogueira, ao voltar o pensamento à tradição bíblica, a ideia do Mal é algo indefinido, ele existe, mas não é incorporado em uma determinada personagem. Ainda que não possuíssem uma demonologia construída, os hebreus contavam com os *rousch raha*, definidos enquanto “espíritos malignos, enviados por Deus como punição”. (NOGUEIRA, 2002, p. 16, grifo do autor). Segundo o autor, uma das contribuições significativas do Antigo Testamento para a história do Demônio localiza-se no Livro de Jó, onde *Satan* (= “hostilizar, acusar, caluniar), um dos “filhos de Deus”, um anjo, leva suspeitas de Jó perante o Senhor em função de pô-lo à prova, “[...] pois enquanto a fortuna lhe sorrir, não há nenhuma vantagem em ser pio”. (NOGUEIRA, 2002, p. 16). Dessa forma, desgraças caem e convertem Jó em um alvo de todos os males. *Satan* é a causa de todos os tormentos que são enviados ao servo de Deus, porém sua personalidade ainda não está definida, como demonstra, junto ao seu nome, a presença do artigo “o” – o *Satan*. Sobre isso, Baschet também argumenta que “o termo hebreu *há-sâtan* (“o acusador”) designa, em Jó, um anjo da corte celeste encarregado de pôr a prova os justos” (BASCHET, 2006, p. 321), sendo apenas no Livro do Jubileu, um apócrifo do século I a. C, que o termo designa o chefe dos demônios.

Astaroth, a deusa lunar cultuada na Mesopotâmia com o nome de *Ishtar* e, *Asmodeu*, divindade da tempestade que representa o papel de rei dos demônios na lenda de Salomão e converte-se no demônio da lascívia. (NOGUEIRA, 2002, p. 18). Após o cativeiro, os judeus entram em contato com o masdeísmo persa¹⁵⁷, lembrando que na religião persa, é apresentado um combate intermediado pelos *spenta*, que representam as virtudes, e os *dâevas*, deuses tradicionais da religião iraniana que, ao optarem pelo mal, passam a encarnar as forças demoníacas.

Dessa forma, os contatos da comunidade judaica acabaram por produzir uma nova demonologia. Do século II a. C ao I d. C, desenvolveu-se uma literatura apócrifa sobre o demoníaco, nas margens da tradição erudita, no formato de uma literatura apocalíptica, baseada em revelações sobrenaturais sobre o futuro. Cabe destacar o Testamento dos doze patriarcas (109-106 a. C),

[...] onde aparece pela primeira vez a menção clara à personalização da figura do Demônio1: Belial, chefe dos anjos caídos, coloca-se como adversário e rival de Deus e disputa a soberania sobre os humanos [...] incitando os homens à fornicção, à inveja, à cólera, ao assassinato e, principalmente, à idolatria, ou seja, à adoração dos deuses estrangeiros: “Tu escolherás as trevas ou a luz, a lei do Senhor ou as obras de Belial?” (Testamento de Levi 19:1) (NOGUEIRA, 2002, p. 21).

Desatacamos nesse processo, a reforma efetuada no antigo politeísmo grego pela escola neoplatônica, a qual também converge com as tradições do hebraísmo tardio para traçar o perfil do Diabo cristão. Sem romper com a força e autoridade da religião helênica, “[...] incorporaram deuses e heróis, com a ajuda de uma “demonologia” que colocava abaixo do Ser Supremo toda uma hierarquia de forças sobrenaturais [...], Platão e sua escola lhes reservaram o nome de *Demônio (Daimôn)*” (NOGUEIRA, 2002, p. 21, grifo do autor). As religiões da Grécia, Egito, Fenícia, Persa e da Mesopotâmia, que tendiam a confluência durante o período helenístico, tornaram-se demonologias.

Quando foram traduzidos para o grego, os livros sagrados no século II d.C, denominaram demoníacos todos os ídolos e divindades pagãs, bem como alguns animais que povoavam as crenças do antigo Oriente. Tais noções demonológicas, incorporadas à tradição helênica, associaram-se aos hebreus e às tradições orais, compondo o

[...] primeiro momento de glória de Satã: a sua grandiosidade, negada pelo Antigo Testamento, será devidamente estabelecida pela literatura apócrifa e posteriormente reconhecida pelos Evangelhos e pelo Apocalipse de São João, onde Satanás assume o

¹⁵⁷ Na visão de Nogueira, o masdeísmo forneceu o pano de fundo do dualismo que libertou o Demônio no pensamento judaico e possibilitou, através da assimilação da crença em espíritos benéficos e maléfico, a composição de uma hierarquia angélica, transformando os anjos, anteriormente símbolos da manifestação divina, em entidades autônomas. (NOGUEIRA, 2002, p. 19).

lugar de príncipe das trevas, responsável pela perdição do gênero humano. (NOGUEIRA, 2002, p.22).

Uma vez que a ideia de Satã acompanha o processo de elaboração da doutrina cristã, cabe também enfatizarmos o processo de institucionalização do cristianismo, momento no qual as tradições chocaram, interpenetraram, amoldaram entre si, para absorverem ou repelirem tais contatos. (NOGUEIRA, 2002, p. 28).

Sobre tais interações em meio ao processo de formalização da Igreja, Michel de Certeau argumenta que,

As relações internas entre grupos, doutrinas ou níveis de expressão já colocam em questão as relações das comunidades crentes com o que se poderia chamar de seu “exterior”, o que elas designam como a alteridade (“pagã”, “atéia”, “natural”) e aqui em função do que elas próprias se definem. Isto pode ser encarado sob diferentes aspectos, que parecem permitir a análise das estruturações globais, susceptíveis de caracterizar a experiência religiosa da época. (CERTEAU, 1982, p. 140).

É neste momento que o cristianismo encontrou as ideias judaicas sobre o Mal, apropriando-se dos textos apócrifos e modificando-se em prol da sistematização do Novo Testamento. “Deus agora possui formidáveis adversários na pessoa de Satã e sua corte de demônios”. (NOGUEIRA, 2002, p. 25). Satã torna-se o grande adversário, o inimigo de Jesus e seus discípulos, trazendo à tona o problema da livre escolha dos homens pelo Bem ou pelo Mal.

Essa noção acaba por resultar na percepção de que tudo o que afasta os homens de Deus é uma manifestação do Diabo, incluindo formas de resistência à palavra de Cristo. O Diabo no Novo Testamento passa a ser “[...] assistido por uma multidão de demônios inferiores que tentam os homens, impelindo-os a rejeitar Jesus, ao mesmo tempo em que não param de os afligir com sofrimentos físicos”. (NOGUEIRA, 2002, p. 27).

Eles poderiam se apossar dos indivíduos, provocando epilepsia, paralisia histérica, ou entorpecimento dos corpos: “pouco a pouco, o Espírito do Mal passa a integrar o dogma central do cristianismo, ou seja, o da queda do homem, do pecado original e da redenção pela morte do Messias na cruz”. (NOGUEIRA, 2002, p. 28). No século I d.C, Satã incorpora-se na serpente do Jardim do Éden, e nos séculos II e III d. C, a concepção da queda do Anjo Rebele e do homem foi formalizada pela Igreja grega.

Os diabos, neste período, são aqueles que infligem doenças, provocam calamidades como secas, más colheitas e epidemias das quais padecem homens e animais. Porém, “[...] o maior crime de Satã reside na persistência da religião pagã”. (NOGUEIRA, 2002, p. 32) e, uma

vez que os homens continuavam a praticar os cultos pagãos, prestavam um culto a Satã, na visão da Igreja,

No decorrer deste processo “tudo o que ele [o cristianismo] repeliu energeticamente como demasiadamente pagão, como contrário aos seus dogmas, como impuro e ímpio, refugiou-se no reino do Mal”. (NOGUEIRA, 2002, p. 36). Conforme a cristianização avançava, o Diabo também adquiriu mais força e, rumo ao fim da Idade Média, “embora acreditando que Jesus havia vindo ao mundo para salvar o homem do poder do Diabo, a Igreja deixou de sustentar que ele estava totalmente vencido”. (NOGUEIRA, 2002, p. 41).

Os demônios podiam entrar na mente dos homens e enlouquecê-los; o Diabo presidia a vida da comunidade cristã e sua vítima, por excelência, é a mulher, “porque a mulher está mais predestinada ao Mal que o homem”. (NOGUEIRA, 2002, p. 42). Existiria um desequilíbrio entre Deus e Satanás, e caberia ao homem combater a tentação da carne, cotidianamente presente.

Além de gerar medo, o Diabo também faz rir, sendo que nas representações da Paixão, o mesmo fazia o papel de zombeteiro, e nos primeiros séculos do Feudalismo, ele ainda permaneceu uma figura limitada pela autoridade divina. Os fiéis, nesse contexto, dispunham de recursos para escaparem de suas garras, como no uso de água benta e do sinal da cruz.

Na medida em que são criaturas espirituais, capazes de se manifestar de maneira corpórea sobre a terra, apostam na debilidade moral dos cristãos, nas ideias de luxúria, dinheiro e podem aparecer na forma de uma mulher:

Eles invadiram os menores espaços da vida e, sobretudo, se introduziram na alma dos indivíduos. Não são mais imaginados como criaturas maléficas provocadoras de calamidades e epidemias; eles são chamados a representar os desejos que cada cristão alimenta no fundo de seu coração sem se atrever a reconhecê-los como seus. (NOGUEIRA, 2002, p. 49).

Para Nogueira, no século XIII, o Diabo tornou-se mais respeitado e poderoso, existindo pactos nos quais os homens entregavam suas almas em troca da satisfação de seus desejos. Para Cesarius de Heisterbach (1180 – 1240), o Diabo poderia aparecer sob a forma de um urso, um macaco, um cavalo, um gato, um sapo, um corpo, um abutre, um cavalheiro, um soldado, um caçador ou um dragão, por exemplo.

Sob essas formas, o Diabo, apesar de não conhecer o futuro, poderia “penetrar o pensamento” e dirigir a vontade dos homens e das mulheres, fascinando sua imaginação. A partir do século XII, a literatura e a arte passaram a realçar a natureza humana de Cristo e, nesse sentido, os poderes do Demônio cresceram. Satã tornou-se o grande destruidor, dotado de

poderes, frente ao qual o homem estaria indefeso. (NOGUEIRA, 2002, p. 56). Nesse mesmo sentido, Delumeau afirma que, dos séculos XI ao XII, o Ocidente produziu uma

[...] “explosão diabólica” (J. Le Goff) que ilustram para nós o Satã de olhos vermelhos, de cabelos e asas de fogo do apocalipse de Saint-Sever, o diabo devorador de homens de Saint-Pierre-de-Chauvigny [...] Assimilado pelo código feudal, Satã faz então sua grande entrada em nossa civilização. (DELUMEAU, 1989, p. 239).

A partir do século XIII, o medo do Diabo aumenta, “[...] e essa reviravolta na percepção da cristandade dos poderes e contínuas vitórias de Satã encaminhou a Europa ocidental para uma onda de pânico generalizado” (NOGUEIRA, 2002, p. 60), momento no qual a crise do feudalismo, no século XIV presenciou catástrofes e misérias, causando nos homens a sensação de abandono por parte de Deus.

Em meio a essa presença constante do Diabo, organizou-se uma demonologia na medida em que teólogos passaram a estabelecer seu perfil e seu caráter, num esforço para auxiliar a cristandade a reconhecer o Inimigo e precaver-se contra ele. Nesse momento, o Diabo poderia estar em qualquer coisa ou pessoa, tudo era suspeito, pois Satã e seus demônios eram os mestres do disfarce. (NOGUEIRA, 2002, p. 61).

O Diabo e seus condenados conheciam todas as línguas e falavam com suas vítimas em sua língua nativa em vozes ásperas, agudas e penetrantes. Ele ainda poderia ter três cabeças, que constituíam uma paródia da Santíssima Trindade, ou ainda, ter uma segunda face no abdômen ou no traseiro. Tais formas grotescas e fantasmagóricas simbolizavam um crime contra o Criador e a natureza de Sua Criação:

Demônios com anatomias animais ou semi-humanas ou deformadas: cobertos de pelos ou escamas, com cabeças demasiadamente grandes ou demasiadamente pequenas em relação ao corpo, dotados de olhos saltados e boxas rasgadas e cavernosas, chifres, rabos e asas e cascos, cabeças de pássaros ou bicos, com inúmeras faces, braços, pernas e outros apêndices. (NOGUEIRA, 2002, p. 64).

Essas representações do elemento demoníaco, sob a forma animal ou mesclando formas humanas e animais contribuía para reforçar sua natureza bestial e constituía o costume de representar os seres sobrenaturais de modo monstruoso. Para a constituição dessas representações, a arte do paganismo, bem como as produções de cronistas e artistas foram buscadas para retratar esses agentes do Mal.

O modelo que influenciou tal lacuna da iconografia diabólica foram as imagens de Pã e dos sátiros, criaturas meio homem, meio bode, com chifres, cascos partidos, olhos oblíquos e orelhas pontiagudas. Acrescentou-se asas a essa combinação, mas não as de um anjo, e sim as

de um morcego: “[...] que ama as trevas e, de um modo absolutamente diabólico, vive de cabeça para baixo”. (NOGUEIRA, 2002, p. 67).

No Novo Testamento, os bodes estão relacionados ao Mal e, na cena do Juízo Final, os bodes e os cordeiros são separados, sendo os primeiros precipitados no Inferno. Dessa forma, “[...] o bode, assim como os demônios, era conhecido por sua devassidão e mau cheiro, sendo que sua belicosidade e os prejuízos que causava a campos e colheitas aumentavam as suas possibilidades de ligação com o furioso e destrutivo Inimigo”. (NOGUEIRA, 2002, p. 67).

O Diabo, ainda, poderia assumir as formas de outros animais, como touro, gato, cavalo, porco, veado, camundongo ou mosca, mas a sua aparição com um cão preto também ocupa lugar nos relatos. “Seja na forma humana ou na forma animal, Satã é frequentemente negro ou escuro, como convinha ao Príncipe das Trevas”. (NOGUEIRA, 2002, p. 69).

No final da Idade Média, a demonologia compreendia que os líderes das nove ordens de anjos haviam seguido *Lúcifer*, acorrentado no Inferno de onde comandava suas forças malignas. *Beelzebub* e *Leviathan*, por exemplo, eram os demônios do orgulho e da heresia e enfileiravam-se junto a *Lúcifer*, “[...] entre os Serafins, e o quarto dentre eles era Michel, o anjo da hierarquia mais elevada, a resistir a *Lúcifer*”. (NOGUEIRA, 2002, p. 73).

Por sua vez, *Asmodeus*, o demônio da Luxúria era também um Serafim, enquanto *Baalberith*, o inspirador do assassinato, posicionava-se enquanto o líder dos Querubins. *Astaroth*, o senhor da preguiça, era o primeiro dos tronos, e *Belias*, o demônio da arrogância e da loucura, era o principal das Virtudes. Diferente de Sebastien Michaelis (1543 – 1618), Alphonsus de Spina (1412 – 1491), no século XV compreendia que todos os nomes pelos quais eram caracterizados os príncipes infernais, pertenciam ao próprio Diabo em seus distintos aspectos:

Ele era chamado de *Lúcifer*, como chefe dos anjos caídos e o tentador de Adão e Cristo, *Diabolus*, por orgulho, Satã como Inimigo, *Demonium* pela iniquidade, *Leviathan* pela avareza, *Asmodeus* pela luxúria, *Behemoth* pela glotoneria, *Belial* para a licenciosidade e *Beelzebub* como o senhor das moscas. (NOGUEIRA, 2002, p. 75, grifo do autor).

O Reino do Diabo aparecia para os homens do final da Idade Média, como uma vasta e organizada monarquia presidida por Satã e secundada por príncipes, duques, marqueses e prelados. No século XIV, o medo de Satã estava relacionado ao medo do fim do mundo, e o otimismo cristão do início da Idade Média cedeu lugar à angústia, “[...] e essa contração do diabólico conseguida pela idade clássica das catedrais dá lugar a uma progressiva invasão demoníaca”. (DELUMEAU, 1989, p. 24).

Tanto para Delumeau (1989, p. 239) como para Nogueira (2002, p. 96), a Renascença herdou os conceitos e imagens demoníacos, que se multiplicaram no decorrer da Idade Média, conferindo-lhes uma maior coerência.

[...] universo inquietante de Hieronymus Bosch (1450-1516) e sua imagem de Satã: “com um turbante, tem olhos de fogo, uma boca de animal feroz, um rabo e patas de rato. No lugar do ventre aparecem as grelhas de um forno. Recebe seus hóspedes a uma porta cujo contorno é sublinhado por uma fileira de sapos. (DELUMEAU, 1989, p. 241).

Nas *Tentações de santo Antão*, ou nos denominados *Tormentos de santo Antão*, o Inimigo também tenta e atormenta os seres humanos, por meio de sonhos e visões. Não apenas pode investir contra os bens terrestres e o corpo, como também pode possuir um ser humano sem seu consentimento. (DELUMEAU, 2002, p. 242).

4.3 Cinema e Satanismo na década de 1960

As representações de Satã no cinema contam com a presença das características acima citadas, desenvolvidas no decorrer do contato com outras culturas e procurando solucionar questões dentro de uma instituição. A escolha dos filmes foi feita com base nas produções utilizadas na construção do capítulo sobre a década de 1960, da obra de Nikolas Schreck (2000), no qual apresenta a construção da imagem de Satã no cinema das décadas de 1930 até a década de 1990.

Schreck não deixa de apresentar filmes anteriores a 1930, que trazem a temática vinculada a Satã para o meio cinematográfico, como *O Estudante de Praga* (1913)¹⁵⁸, filme alemão lançado um pouco antes do início da Primeira Guerra Mundial, dirigido por Paul Wegener; *O Gabinete do Doutor Caligari* (1919)¹⁵⁹, também alemão, dirigido por Robert Wiene; ou ainda *Häxan: a feitiçaria através dos tempos* (1921)¹⁶⁰, produção sueca dirigida por Benjamin Christensen.

Os filmes aqui trabalhados também representam outros demônios, pensando em uma hierarquia, regida por Satã, e enviados com o propósito de proporcionar o caos. Concomitante a esses filmes, localizam-se produções que representam grupos cuja crença e culto direcionam-

¹⁵⁸ Der Student der Prag.

¹⁵⁹ Das Kabinett des Dr. Caligari

¹⁶⁰ Häxan. O filme foi banido dos Estados Unidos e censurado em outros países por suas cenas explícitas de tortura e nudez. (KEMP. 2011, p. 40).

se a Satã, com representações da mulher vinculada ao mal, como vampira ou bruxa, ou ao bode com uma conotação negativa.

No que se refere ao fim da década de 1950, *A Noite do Demônio* (1957)¹⁶¹, dirigido por Jacques Tourneur, e produzido pela *Columbia Pictures Corporation*, constrói uma representação do Diabo nos moldes do final da Idade Média, com um aspecto animalesco proeminente, caracterizado por garras, asas e dentes afiados que lembram os de um morcego, corpo com escamas e pelos. Na narrativa, o Diabo aparece para matar indivíduos amaldiçoados, por meio de uma espécie de feitiço escrito em runas.

A própria narrativa faz menção aos retratos medievais do Diabo. Um personagem morto pela criatura, teria anteriormente desenhado uma figura semelhante às “[...] velhas xilogravuras e desenhos medievais de um demônio, invocado por bruxaria, para destruir um inimigo”. (NIGHT OF THE DEMON, 1957, 00:14:30)¹⁶². A narrativa conta com um grupo de culto ao demônio liderado por Doctor Karswell (Niall MacGinnis) que utiliza runas para amaldiçoar aqueles que o ameaçam.

Assim como é possível notar em outras das produções aqui trabalhadas, o controle do Diabo sobre o clima, ou daqueles associados a tal criatura, é capaz de provocar tempestades e ventanias. (NIGHT OF THE DEMON, 1957, 00:32:20). Apesar de preto e branco, a película permite perceber que o demônio aparece envolto em chamas, em um tamanho gigantesco, no dia da morte do amaldiçoado, destroçando-o com suas garras e dentes, como é possível visualizar na imagem abaixo:

¹⁶¹Night of the Demon

¹⁶² “[...] to these copies of old woodcuts and medieval drawings of a fire demon invoked by witchcraft to destroy an enemy”. (NIGHT OF THE DEMON, 14:30, 1957).

Imagem 11: Demônio de *A noite do Demônio* (1957).

Disponível: <http://www.monstermoviehouse.com/2016/08/night-of-demon-1957.html> Acesso: 04/08/2017

Por sua vez, em *O Olho do Diabo* (1960)¹⁶³, dirigido por Ingmar Bergman, produzido pela *Svensk Filmindustri* e lançado na Suécia, traz um demônio na forma humana que está com um problema físico. A narrativa inicia-se com um ditado irlandês: “A castidade de uma mulher é um terçol no olho do Diabo”, e demônios são enviados para seduzir e corromper essa mulher casta, para que o Diabo possa eliminar o terçol.

Os demônios, em tal narrativa, influenciam o tempo, o pensamento e a fala, lembrando que apenas dois demônios são visíveis, enquanto dois outros não, sendo que um deles transforma-se em um gato preto. Lembrando da compreensão de uma hierarquia no inferno, o filme também faz menção ao Alto e Baixo Inferno, dando a entender a existência de uma hierarquia entre os próprios demônios.

Apesar de Satã não ser apresentado diretamente em *A Maldição do Demônio* (1960)¹⁶⁴, lançado pela *Galatea Film* e dirigido por Mario Brava¹⁶⁵, ele é um elemento determinante da narrativa que representa um pouco do século XVII, momento em que “Satã estava por toda a terra” (LA MASCHERA DEL DEMÔNIO, 1960, 00:00:19), bem como as criaturas a ele relacionadas, como é o caso da personagem Asa (Barbara Stelle), considerada tanto vampira quanto bruxa, queimada viva após ter cravada em sua face a máscara de Satã, não antes de jogar em seu irmão uma maldição que evoca Satã e garante seu retorno à vida em outra época.

Griabby, sou eu que o repudio, e em nome de Satão, lanço uma maldição sob você.
Vá em frente, amarre-me na estaca, mas você nunca irá escapar da minha sede ou da

¹⁶³Djävulens Öga.

¹⁶⁴La maschera del demônio.

¹⁶⁵No mesmo ano, o filme foi proibido no Reino Unido em razão de seu conteúdo violento. (PHILIP, 2011, p. 294)

de Satã. Os elementos desencadeados do poder das trevas estão preparando uma emboscada. Cuidado, Griabby. Minha vingança cairá sobre você e sua casa amaldiçoada e no sangue de seus filhos, e nos filhos de seus filhos. Eu continuarei vivendo imortal. Eles irão restaurar em mim a vida que você agora rouba de mim. Eu retornarei a atormentar e destruir durante as noites do tempo. (LA MASHERA DEL DEMÔNIO, 1960, 00:02:39)¹⁶⁶.

Ao longo da película podemos perceber a menção aos símbolos de proteção contra essas criaturas, como é o caso da cruz, o que lembra os apontamentos de Nogueira (2002, p. 46). Destacamos também, a influência que a bruxa detém sobre a mente dos humanos, uma vez que é capaz de induzir um personagem a beijá-la ainda sob a aparência marcada pelas cicatrizes de sua morte do século XVII.

Imagem 12: O Diabo e seu terçol em *O olho do Diabo* (1960)



Disponível: <http://cinemacomvida.blogspot.com.br/2012/03/o-olho-do-diabo-djavulens-oga-1960.html>
Acesso: 04/08/2017

Cabe aqui destacarmos os vínculos entre a figura da mulher e Satã. Durante os séculos XVI e XVII, a mulher era compreendida enquanto mais inclinada a deixar-se enganar pelo demônio (DELUMEAU, p. 335), sendo seus defeitos mais comuns a volúpia, o luxo e a avareza. Ela é aquela que arrasta carga infortúnios, é o mal dos males, a vaidade das vaidades, a luxúria das luxúrias, a ira das iras, a fúria das fúrias e a ruína dos reinos. (DELUMEAU, 1989, p. 328).

¹⁶⁶ “Griabby, it’s I who repudiate you, and in the name of Satan I place a curse upon you. Go ahead, tied me down to the stake, but you never escape my hunger nor then of Satan. The unchained elements of the power of darkness are lying in ambush. Beware, Griabby. My revenge will strike down you and your cursed house and in the blood of your sons, and the sons of their sons, I will continue to live immortal. They will restore to me the life that you now rob from me. I shall return to torment and destroy throughout the nights of time”. (LA MASHERA DEL DEMÔNIO, 00:02:39, 1960).

Imagem 13: Asa e a máscara em *A Maldição do Demônio* (1960).



Disponível: <http://cinema.everyeye.it/articoli/recensione-la-maschera-del-demonio-23945.html> Acesso: 06/08/2017.

Novamente, a figura da mulher é representada em *A Filha de Satã* (1962)¹⁶⁷, produzido pela *Independent Artists*, dirigido por Sidney Hayers e lançado no Reino Unido. Da mesma forma que a película anterior, o Diabo não é apresentado de forma direta em meio à narrativa, porém, a questão da bruxaria é diretamente associada a Satã. Tansy Taylor (Janet Blair) é uma bruxa casada com o cético professor universitário de sociologia Norman Taylor (Peter Wyngarde).

No momento em que Norman destrói os feitiços de proteção de sua mulher, que estariam auxiliando-o em seu sucesso profissional, o personagem passa a sofrer as consequências dos malefícios de outra bruxa. Já no final do filme, Norman, ao procurar sua esposa que fugiu, descobre livros que fazem menção ao Diabo. Um dos capítulos denomina-se *The Devil*¹⁶⁸, enquanto o título de um livro é *Rites and Practice in Black Magic*¹⁶⁹. (NIGHT OF THE EAGLE, 1962, 00:58:57).

Referindo-se à Idade Média e ao desenvolvimento das ordens mendicantes no século XIII, Delumeau argumenta a mulher é compreendida enquanto um ser predestinado ao mal, “[...] foi bem o medo da mulher que ditou à literatura monástica esses anátemas periodicamente lançados contra os atrativos falaciosos e demoníacos da cúmplice preferida de Satã”. (DELUMEAU, 1989, p. 318).

¹⁶⁷ Night of the Eagle

¹⁶⁸ O Diabo.

¹⁶⁹ Ritos e Prática na Magia Negra.

Por sua vez, em *A Orgia da Morte* (1964)¹⁷⁰, dirigido por Roger Corman, produzido pela *Alta Vista Productions*, é perceptível a referência ao fim da Idade Média marcada pela peste, em uma narrativa que apresenta um grupo que cultua Satã, “O senhor das Moscas, o Anjo Caído, o Diabo”. (THE MASQUE OF THE RED DEATH, 1964,00:28:00)¹⁷¹, no qual a morte vermelha, apenas uma entre várias mortes existentes, governa o mundo em parceria com fome, peste e guerra. O personagem principal, o Príncipe Próspero (Vincent Price), tem dificuldade em acreditar em Deus e critica tal figura a todo momento: “se um Deus bom já existiu, ele está morto há muito tempo”. (THE MASQUE OF THE RED DEATH, 1964, 00:19:38).

Novamente, o Diabo da Idade Média é mencionado em *A maldição da Caveira* (1965)¹⁷², lançado pela *Amicus Productions* e dirigido por Freddie Francis. Logo no início do filme, a cena de um leilão encontra diálogo com as análises de Nogueira na medida em que apresenta estátuas do século XVII que representam a hierarquia do Inferno:

Lúcifer, chefiando todos. Após Lúcifer, o Príncipe dos Serafins que tenta os homens orgulhosos: Belzebú. Agora, o demônio que tenta o homem com heresias e pecados que repugnam a nossa fé: Leviatã. E finalmente, o Príncipe Querubin pecador, que provoca intrigas e incita os homens a cometer crimes: Balberis. (THE SKULL, 1965, 00:09:18)¹⁷³.

Assim como no filme de Mario Brava, a película ainda faz menção à cruz enquanto um símbolo de proteção, que retira o humano da influência de um demônio (THE SKULL, 1965,01:10:29) que, neste caso, reside na caveira pertencente ao Marques de Sade, removida do cadáver após seu falecimento em Chamberté em 1814. (THE SKULL, 1965, 00:21:34).

A hierarquia e vastidão de diabos presentes na hierarquia do Inferno são representadas em *Os Amores de um Demônio* (1966)¹⁷⁴, lançado na Itália pela *Fair Film* e dirigido por Ettore Scola. No início, Satã fala com uma voz onipotente, como os períodos de paz prejudicam o fluxo de almas no Inferno, enquanto a câmera evidencia o que seria parte desse espaço, povoado por inúmeros demônios.

Frente a tal dificuldade, um demônio, um de “nossos” príncipes é enviado à terra para provocar uma guerra entre Roma e Florença: Belfagor (Vittorio Gassman), o demônio incendiário, supervisor das casas de jogos, protetor da relação entre maridos e a mulher dos

¹⁷⁰ The Masque of the Red Death.

¹⁷¹ “Lord of the Flies, Fallen Angel, the Devil” (THE MASQUE OF THE RED DEATH, 00:28:00, 1964).

¹⁷² The Skull

¹⁷³ “Lucifer, who commands all. Next under Lúcifer, the Prince of the Seraphin, who tempts man with pride: Beelzebub. And Now the demon who tempts man with heresies and sins repugnant under faith: Leviathan. And finally, Prince of the Fallen Cherubim, who tempts man to be quarrelsome and contentious and to commit murder: Balberith”. (THE SKULL, 09:18, 1965)

¹⁷⁴ L’arcidiavolo.

outros, conquistador de todas as mulheres. Tal príncipe é acompanhado por um servo invisível aos olhos mortais, Adramelek (Mickey Rooney) que ajudará a semear a discórdia entre Roma e Florença. (L'ARCIDIAVOLO, 1966, 00:01:03).

Tais demônios não possuem chifres, garras ou pelos no corpo, não são fisicamente animalizados, estão sob a forma humana, sendo Belfagor o responsável pela sedução das mulheres. Enquanto isso, Adramelek é um demônio que causa riso, inclusive por sua baixa estatura, voz fina e acelerada, é o zombeteiro que, como não é visto pelos humanos, influencia seus pensamentos e rouba pertences.

Imagem 14: Belfagor e Adramelek em *Os amores de um Demônio* (1966).



Disponível: <http://www.cameralook.it/web/speciale-ciao-mickey-eri-fortissimo-il-ricordo-di-elio-pandolfi/>
Acesso: 04/08/2017

Podemos relacionar a reflexão de Nogueira sobre os demônios íncubos e súcubos em *Incubus* (1966), lançado pela Contratempo e *Daystar Productions* e dirigido por Leslie Stevens. Sobre tais demônios, Nogueira argumenta que

Os *súcubos* (“os que se deitam por baixo”) eram demônios fêmeos que assaltavam os homens adormecidos, sob o aspecto de mulheres formosas, às vezes virgens, impelindo-os a quebrarem os votos de castidade ou, no caso de homens casados, a cometerem adultério. Os *íncubos* (“os que se deitam por cima”) representavam a contrapartida masculina, buscando corromper a mulher, deflorando-a, se fosse virgem, ou arrastando as esposas ao adultério. (NOGUEIRA, 2002, p. 51).

Na narrativa de Stevens, notamos a presença de súcubos, demônios femininos que seduzem os homens e os levam à morte. Porém, um súcubo, Kia (Allyson Ames) é corrompida pelo amor de Marc (William Shatner), o que leva à invocação de um íncubus (Milos Milosevic).

Tal íncubus retira a virgindade da irmã de Marc, Arndis (Ann Atmar), corrompe-a de forma a lembrar a descrição de Nogueira acima citada.

No momento de invocação do íncubus, os súcubos chamam pelo Senhor da Noite, detentor de asas e o corpo de um morcego, bem como de um grito estridente de um animal. O íncubus levanta-se da terra para vingar Kia. (INCUBUS, 1966, 00:46:50). Ainda no fim da narrativa, o mesmo íncubus transforma-se em um bode preto com longos chifres (INCUBUS, 1966, 01:11:40), o que novamente remete às análises de Nogueira a respeito da construção de uma iconografia diabólica influenciada, por exemplo, pelas imagens de Pã, com o acréscimo das asas de morcego. (NOGUEIRA, 2002, p. 67).

Com uma perspectiva um pouco distinta, *As Torturas do Dr. Diabolo* (1967)¹⁷⁵, lançado pela *Columbia Pictures* e dirigido por Freddie Francis, representa um Diabo possuidor dos conhecimentos sobre o futuro por meio de Átropos, a deusa do destino. Sua indumentária caracteriza-se por um terno e chapéu brancos, chifres finos e pontiagudos, bem como sua sobrelancelha, bigode e barba.

Imagem 15: Diabo de *As Torturas do Dr. Diabolo* (1967).



Disponível: <http://peterburnett.info/articles/607-torture-garden-1967> Acesso: 07/08/2017

A figura do bode vinculado a um aspecto demoníaco pode ser percebida também em *As Bodas de Satã* (1968)¹⁷⁶, lançado pela *Associated British-Pathé* e *Hammer Films* e dirigido por

¹⁷⁵ Torture Garden.

¹⁷⁶ The Devil Rides Out

Terence Fisher. A narrativa apresenta um grupo de adoradores de Satã comandados por Mocata (Charles Gray) que será combatido por Duc de Richleau (Christopher Lee).

Além de Satã, é possível notar também a aparição de outro demônio, negro, de olhos avermelhados, apenas com um pano cobrindo sua genitália, flutuando e envolto em fumaça, lembrando a aparência de um gênio. Tal demônio consegue controlar os pensamentos de um humano, assim como um humano vinculado a ele pode controlar pensamentos. (THE DEVIL RIDES OUT, 1968, 00:23:42; 00:56:59,). Assim como foi possível notar em outras produções já citadas, a cruz novamente é representada enquanto um símbolo de proteção, juntamente com a água benta e o sal. (THE DEVIL RIDES OUT, 1968,00:14:27, 1:12:52).

Imagem 16: Capa de *As Bodas de Satã* (1968).



Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0062885/> Acesso: 07/08/2017

O bode, a mulher vinculada ao mal, um grupo de adoradores de Satã são também visualizados em *A Maldição do Altar Escarlate* (1968)¹⁷⁷, dirigido por Vernon Sewell e lançado pela Tigon British Film Productions. Na cidade de Graymarsh fica a casa de Ms. Morley (Christopher Lee), um integrante do grupo que cultua a bruxa Lavínia (Barbara Steele) e tenta persuadir Robert Manning (Mark Eden) a fazer um pacto com Satã.

¹⁷⁷ Curse of the Crimson Altar.

Lavínia é uma bruxa com grandes chifres arredondados em sua cabeça, pele azulada, boca vermelha e unhas compridas. No ambiente preparado para seus rituais, está acompanhada por um bode, um carrasco e mulheres nuas, visualizados em uma espécie de sonho induzido pelo uso de drogas, ingeridas por Morley e Robert.

Imagem 17: Bruxa Lavínia em *A Maldição do Altar Escarlate* (1968).



Disponível: <http://www.cinema.com.do/detalles.php?tm=28073> Acesso: 07/08/2017

Estas são algumas das produções cinematográficas que representam Satã, cultos e a mulher como agente do mal, na década de 1960, e a frequência desses temas em tais produções, indica uma relevância dos mesmos em tal contexto histórico e nos auxilia a compreender a forma como tais características foram construídas na narrativa de RB.

Concluindo, a partir das películas aqui apresentadas, percebemos a permanência de representações do Diabo com elementos da Idade Média, como uma figura desafiadora do natural e uma forma monstruosa, diferente da afirmação de Almeida:

No século XX complexifica-se a discussão a respeito da representação e do papel do Diabo nas artes. Nos tempos modernos e contemporâneos, o Diabo é representado, tanto pelos escritores como pelos cineastas, como um ser humano, possuidor de traços malignos ou simplesmente irônico, mas raramente como um ser monstruoso. (ALMEIDA, 2010, p. 21).

A variedade de representações da figura do Diabo não “exerceu um esvaziamento de seu significado” (ALMEIDA, 2010, p. 48), e não o tornou uma figura “insignificante para as pessoas devido às diversas interpretações dele no cinema” (ALMEIDA, 2010, p. 49), sendo que a constância de suas reinterpretações caminha junto com a sua importância nesse momento histórico, ou seja, o Diabo é verossímil.

4.4 Satanismo: precursores da crença

A verossimilhança acima citada também pode ser constatada pelo crescimento do número de grupos que elegeram Satã como objeto de culto. Em algumas das películas abordadas é possível percebermos tais grupos, como é o caso de *A Noite do Demônio* (1957), *Orgia da Morte* (1964), *A Maldição do Altar Escarlata* (1968) e *As Bodas de Satã* (1968).

Nesses filmes Satã representa uma forma de contraposição à fé institucional tradicional, uma maneira de representar a revolta do homem. Tal percepção vincula-se ao Romantismo, que transforma Satã “[...] no símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja. Satanás significa liberdade, progresso, ciência e vida”. (NOGUEIRA, 2002, p. 104).

Luijk argumenta que essa percepção do Diabo, durante o Romantismo, estaria vinculada às mudanças provenientes da Revolução Francesa e as divisões “Esquerda” e “Direita” “[...] entre aqueles a favor de mudanças radicais ou “progressistas”, e aqueles que se opõem a eles. (LUIJK, 2016, p. 77)¹⁷⁸. De acordo com o autor, tal divisão é fundamental para uma alteração na percepção de Satã, que “[...] não é mais mal insurgente contra a justiça e ordem cósmica, mas uma imagem espelhada e personificação mitológica de um “levantar-se” revolucionário contra o poder despótico”. (LUIJK, 2016, p. 77)¹⁷⁹.

Partilhando do mesmo caminho seguido por Nogueira e Luijk, Dyrendal argumenta que a ascensão dos valores do Iluminismo, como a razão e o individualismo, é um processo importante a respeito do discurso sobre Satã, transformado na figura de uma contra-mitologia¹⁸⁰, contra a Igreja e o Estado. (DYRENDAL, 2016, p. 29-31).

O termo, frequentemente utilizado para abordar tais grupos que organizam uma forma de culto à Satã é “seita”. Porém, utilizamos o termo “satanistas”, uma vez que compreendemos seita como um conceito historicamente construído e portador de uma percepção negativa de tais grupos.

A proposta desta pesquisa não parte da articulação do conceito seita como propõe Bourdieu (2007), mas compreende os grupos de crença, partindo da perspectiva de Certeau e Hervieu-Léger. O grupo de crença analisado é denominado satanista e a utilização de tal termo justifica-se na medida em que os próprios grupos utilizam-no como autodenominação.

¹⁷⁸ “[...] into those in favor of a radical or “progressive” change and those opposed to it”. (LUIJK, 2016, p. 77).

¹⁷⁹ “[...] was no longer an evil insurgent against righteousness and cosmic order, but the mirror image and mythological embodiment of the revolutionary standing up against arbitrary and despotic power”. (LUIJK, 2016, p. 77).

¹⁸⁰ counter-mythology

A década de 1960 nos Estados Unidos conta com a formação de grupos satânicos, porém, a partir dos autores aqui citados foi possível percebermos que tais grupos não são oriundos exclusivamente desse país e momento histórico. Em 1887, na Inglaterra, foi fundada a Ordem Hermética da *Golden Dawn*¹⁸¹, sob a direção de Samuel L. Mathers que, em 1898, contaria com a figura de Alesteir Crowley.

A influência de Crowley ultrapassou os limites ingleses, expandindo-se para a França e os Estados Unidos, constituindo uma forte influência para as diversas formas de religião alternativa moderna, particularmente o neopaganismo e as variantes do Caminho da Mão Esquerda¹⁸², ao tentar estabelecer uma nova religião mundial suplantando o Cristianismo pelo *Thelema*¹⁸³. (NOGUEIRA, p. 109; LUIJK, p. 306; DYRENDAL, 42).

O Thelemismo foi elaborado por Crowley por volta de 1904, período em que sua esposa sob a influência de *Aiwass*, a mensageria de Set, dirigiu-se a Crowley e ditou os conhecimentos organizados, posteriormente, na obra *O Livro da Lei*¹⁸⁴. (LUIJK, 2016, p. 307). Após desentendimentos com Mathers, Crowley deixou o grupo e iniciou uma escalada da K2, a segunda montanha mais alta do mundo após o Himalaia, momento no qual teve contato com o Yoga e o Budismo. (LUIJK, 2019, p. 307). Quando retornou à Europa fundou, em 1905, a *Astrum Argentum*, com práticas que remetiam ao seu antigo grupo, com um viés

[...] marcadamente erótico e ligado ao consumo de drogas e à orgia sagrada, intitulado-se “a Grande Besta” e terminando por ser expulso da Inglaterra em 1920, após haver apoiado os alemães na 1ª Grande Guerra, indo fixar residência na Sicília na abadia de Thelème, em Cefalu. (NOGUEIRA, 2002, p. 109).

Já em 1912, após seu contato com o ocultista¹⁸⁵ germânico Theodor Reuss, fundou a *Ordo Templis Orientis* (OTO), “[...] um pequeno grupo de ordem ocultista neo-Maçônico que

¹⁸¹ Hermetic Order of the Golden Dawn

¹⁸² O *Left-Hand Path* (Caminho da Mão Esquerda) Segundo Luijk (2016) o *Left-Hand Path* é uma forma de espiritualidade, sendo que o Satanismo pode ser tanto uma corrente religiosa que situa-se em uma gama mais ampla do *Left-Hand Path*, como um caminho mais amplo que se manifesta externamente à essa espiritualidade. (LUIJK, p. 06).

¹⁸³ A partir de Luijk, Dyrendal e Vitor Cei (2009) compreende-se que o *Thelema* (palavra grega que pode ser traduzida como “vontade” ou “desejo”) seria uma espécie de lei, uma missão divina rumo à verdadeira vontade e propósito de vida, que permitiria a todos percorrer um caminho individual. De acordo com Crowley, “quem nos chama Thelemitas não irá cometer erro, se ele olhar no íntimo da palavra. Pois existem nela Três Graus, O eremita, e o Amante, e o homem da Terra. Faze o que tu queres deverá ser o todo da Lei”. (CROWLEY, 1904, p. 06). Para Dyrendal, “*Thelema* is, in Crowley’s work, an original synthesis of multiple traditions and philosophies of magic and religion. But it is also an expression of the coming age of secularism, with its stress on individual liberty, including freedom of sexual expression.” (DYRENDAL, 2016, p. 40).

¹⁸⁴ *The Book of the Law*.

¹⁸⁵ Segundo Mircea Eliade (1979), o termo oculto foi utilizado pela primeira vez em 1545 indicando aquilo que não é apreendido ou apreensível pela mente, o que está a além do alcance da compreensão ou do conhecimento comum. Já em 1633, passou a remeter-se a estudos sobre “[...] assuntos considerados científicos na antiguidade e na Idade Média e que envolviam o conhecimento ou uso de expedientes de natureza secreta ou misteriosa (como

ocupou-se explicitamente com sexo mágico”. (LUIJK, 2016, p. 307)¹⁸⁶. Crowley foi frequentemente acusado de adorar o Diabo, principalmente pela imprensa e autores com um viés cristão. Em sua “autobiografia”, descreveu sua tentativa de viver sob princípios santos até a morte de seu pai, quando se posicionou como um inimigo do Deus cristão e procurou cometer o pecado imperdoável contra o Espírito Santo. (LUIJK, 2016, p. 308).

Somado a isso, destacamos a identificação de Crowley com a “Grande Besta”, o oposto do Cordeiro e que precede o Anticristo no bíblico *Livro das Revelações*. Dessa forma, “Crowley adotou o título [Grande Besta] como um *nom de jeux* e tinha o costume de assinar como “Para Megatherion 666” (A Grande Besta 666), “Mestre Therion” (Mestre Besta), ou simplesmente “A Besta”, ou “666” em sua carreira”. (LUIJK, 2016, p. 308, grifo do autor)¹⁸⁷. Tanto Dyrendal (2016, p. 42) quando Luijk (2016, p. 306) afirmam a importância do pensamento de Crowley na formação de grupos posteriores, como o de Anton Szandor LaVey (1930-1997), fundador da Igreja de Satã¹⁸⁸, em 1960, nos Estados Unidos.

Mas ainda antes de Lavey, identificamos outros grupos vinculados à figura de Satã, como o Templo de Satã¹⁸⁹, fundado em 1930 por Maria de Naglowska (1883-1936). A Ordem dos Cavaleiros da Flecha Dourada¹⁹⁰, como é oficialmente chamada, operava no espaço público, sendo que Naglowska ministrava audiências regulares no restaurante parisiense *La Cupole* e realizava conferências no teatro Estúdio Raspail, também em Paris. O grupo propagava o reinado do Terceiro Termo da Trindade, o Espírito Santo, de caráter feminino, uma ideia que já havia sido apresentada por Flora Tristan (1803-1844), Eliphaz Lévi (1810-1875) e Jules Bois (1868 – 1943). (LUIJK, 2016, p. 300).

Naglowska autodenominava-se Sacerdotisa de Satã e descrevia os estágios de seus rituais como uma iniciação satânica, que dava acesso à Verdade Salutar da Doutrina Satânica¹⁹¹. Para Naglowska, sua ordem era satanista: “a Ordem dos Cavaleiros da Flecha Dourada de Naglowska, intrincada por um complexo de ideias do século XIX, pode seguramente ser considerado o primeiro corpo de Satanismo Religioso organizado. (LUIJK, 2016, p. 301)¹⁹².

mágica, alquimia, astrologia, teosofia)”. (ELIADE, 1979, p. 56). Citando Edward A. Tiryakian, por “[...] oculto, eu entendo práticas, técnicas e procedimentos intencionais que:

¹⁸⁶ “[...] a small neo-Masonic occult order that busied itself explicitly with sex magic”. (LUIJK, 2016, p. 307).

¹⁸⁷ “Crowley adopted the title [The Beast] as a *nom de jeux* and had the custom to sign with “To Megatherion 666” (The Great Beast 666), “Master Therion” (Master Beast), or simply “The Beast” or “666” later in his career”. (LUIJK, 2016, p. 308).

¹⁸⁸ Church of Satan

¹⁸⁹ Temple de Satan

¹⁹⁰ Order of the Knights of the Golden Arrow

¹⁹¹ Truth of the Wholesome Satanic Doctrine

¹⁹² “Naglowska’s Order of the Golden Arrow, with intricate and highly nineteenth-century complex of ideas, can arguably be considered the first known organized body of religious Satanism” (LUIJK, 2016, p. 301).

A *Frateritas Saturni*, fundada em 1926, por Eugen Grosche (1888-1964), era uma ordem também esotérica¹⁹³, de acordo com o autor, baseada em astrologia, sexo tântrico mágico e transe induzido por drogas. Segundo Luijk, a oposição entre a luz e as trevas constituía elemento fundamental do grupo:

Durante os tempos primordiais, a escuridão tem sido o elemento mais poderoso, mas a luz tem sido contida nele. Em nosso sistema planetário tem sido o Logos do sol (Chrestos) que trouxe luz e, com ele, vida. Lúcifer, entretanto, empunhou a tocha da luz de Deus e retornou com os segredos divinos para o afastamento do alcance das esferas. Sua forma planetária é, portanto, Saturno, o qual, na antiga cosmologia, mente afastado do sol, o lugar onde a última luz passa em direção à escuridão. Ele é consequentemente considerado o Guardião do Limiar que abre a porta para transcendência e salvação, e guarda o reino da morte. (LUIJK, 2016, p. 301)¹⁹⁴.

Para o grupo, *Lúcifer* não assume o papel do Mal, porém, Saturno/Lúcifer representaria as forças das trevas, que batalharia com o princípio de Chrestos, aproximando-o de uma conotação negativa, porém, em tal pensamento, ambas as instâncias seriam necessárias para a vida. De acordo com Luijk, existiria, no caso de Naglowska, uma influência do Satanismo Romântico, e na *Fraternitas Saturni*, uma influência do Thelema de Crowley. (LUIJK, p. 302).

A *Fraternitas* não se denominava satanista, porém, Satã desempenhava um papel fundamental no grupo:

Estando pendente um estudo aprofundado da imensa produção da ordem de publicações da língua alemã, eu prefiro descreve-la enquanto uma corrente esotérica com um forte elemento do Satanismo, como o “Magismo” de Lévi e a Teosofia de Blavatsky. (LUIJK, 2016, p. 302)¹⁹⁵.

Outro grupo satanista, o *Olphites Cultus of Sathanas*, surgiu por volta de 1953 em Toledo, Ohio, liderado por Dr. Herbert Sloane (1905-1975), cardiologista e quiromante. Com

¹⁹³ Para Eliade (1979), utilizando-se das reflexões de Edward A. Tiryakian, o esoterismo é um “sistema de crenças religioso-filosófica que estão subjacentes em técnicas e práticas ocultas; ou seja, o termo se refere aos mais abrangentes levantamentos da natureza ou do cosmos, às reflexões epistemológicas e ontológicas da realidade última, levantamentos que constituem a soma de conhecimentos necessários às práticas ocultas”. (TIRYAKIAN apud ELIADE, 1979, p. 57).

¹⁹⁴ “During primordial times, darkness had been the stonger element, but the light had been contained in it. In our planetary system in had been the Logos of the sun (Chrestos) that had brought light and, along with it, life. Lucifer, however, grabbed the torch of light from God and retreated with the divine secrets to the farthest reaches of the spheres. His planetary form is therefore Saturn, which in ancient cosmology lies farthest from the sun, the place were the last light passes over into darkness. Hi is therefore considered the Guardian of the Threshold who opens the door to transcendence and salvation, and who guards the realm of the dead”. (LUIJK, 2016, p. 301).

¹⁹⁵ “Pending a deeper study of the order’s immense production of German-Language esoteric publications, I would rather describe them as an esoteric current with a Strong element of Satanism, like Lévi’s Magism and Blavatsky’s Theosophy”. (LUIJK, 2016, p. 302).

influências do gnosticismo¹⁹⁶, e compreendia a criação do mundo material como algo negativo, sendo que acima dele haveria o deus bom no reino do espírito puro. Satã, de acordo com os neo-*Ophite*, seria o mensageiro desse deus supremo, e Sloane clama que tal mensageiro manifestou-se para ele em duas ocasiões de sua vida. Os seguidores de Sloan denominaram o grupo de *Coven* de Nossa Senhora Endor¹⁹⁷. Também é de 1953 a criação do grupo neo-pagão de Gerald Gardner¹⁹⁸(1884-1964). (LUIJK, 2016, p. 303).

Luijk localiza um grupo de satanistas da contracultura denominado Igreja do Processo do Juízo Final¹⁹⁹ comumente chamado de O Processo²⁰⁰, organizado a partir de um grupo de terapia em Londres. Robert de Grimston conheceu Mary Anne MacLean em uma sessão de terapia Cientológica²⁰¹, desenvolveram métodos próprios de terapia, renomeada de O Processo, em 1965. (LUIJK, 2016, p. 303).

Os membros passaram a viver de forma comunitária, em Londres, iniciando o desenvolvimento de tendências escatológicas e esperando o eminente fim do mundo, em consonância com um momento marcado pelo armamento nuclear e a crise dos mísseis em Cuba. Em 1966, o grupo mudou-se para o Caribe, para posteriormente estabelecerem-se na Península de Yucatán, no deserto de sal Xtul.

Durante o período no Caribe, membros afirmaram ter contato com inteligências não-corpóreas. Após Xtul, Grimston passou a descrever outros deuses incorporando outros aspectos do universo. Em 1967, a comunidade fundou a *Chapter House*, em Nova Orleans e registrou-se oficialmente enquanto a Igreja do Processo do Juízo Final, ganhando espaço também em São Francisco, Los Angeles e Nova York. (LUIJK, p. 303-304).

Nesse momento, são consolidados os deuses que compõem o panteão de O Processo: Jehovah, deusa feminina da Terra, representando austeridade, autoritarismo e força, que juntou-se à Satã, deusa feminina do fogo, representando a separação, conflito e ferocidade, e também à Lúcifer, deus masculino do ar, que representa sensibilidade, liberdade e luz intelectual.

¹⁹⁶ Segundo Eliade (1979), “tanto o Gnosticismo como o Maniqueísmo afirmavam que o mundo tinha sido criado por poderes demoníacos, pelos Arcontes ou por seu líder, o Demiurgo. Esses Arcontes criaram o homem posteriormente com a única razão de manter vivo o pneuma, a "centelha" divina que lhes caiu do céu. Com a finalidade de "despertar" o homem e liberar seu pneuma, diz-se que mensageiros descem do reino da Luz e revelam agnoscis redentora. A redenção quer dizer basicamente a libertação da interioridade do homem, da sua essência divina e a sua reintegração no reino da Luz”. (ELIADE, 1979, p. 117-118).

¹⁹⁷ Coven of Our Lady of Endor.

¹⁹⁸ Segundo Jeffrey B. Russel e Brooks Alexander (2008), Gardner, iniciado na OTO, foi o “[...] homem que reuniu todas as peças e realmente fundou a religião da bruxaria moderna”. (RUSSEL; ALEXANDER, 2008, p. 156).

¹⁹⁹ Process Church of the Final Judgement

²⁰⁰ The Process

²⁰¹ Segundo Jean-François Mayer (1989), em 1951 o conceito de cientologia é construído, sendo que em 1954, os cientólogos se constituíram oficialmente enquanto Igreja em Los Angeles, definida enquanto “o estudo e o governo do espírito em relação a si mesmo, aos universos e às outras formas de vida”. (MAYER, 1989, p. 54).

(LUIJK, 2016, p. 304). Em 1968 o grupo mudou-se para Nova York, e passou a pedir doações “enquanto vestem uniformes pretos, botas ornamentadas com grandes cruces prata e um triangular “emblema de Mendes”, que evidenciava uma cabeça de cabra indicando sua aceitação ao poder de Satã”. (LUIJK, 2016, p. 304)²⁰².

4.4.1 Anton LaVey e a Igreja de Satã

Os grupos de Naglowska, Groshe, Sloane e O Processo aqui apresentados evidenciam que LaVey não foi o primeiro e nem o único que trouxe à tona a discussão sobre o Satanismo. A diferença entre esses grupos e a Igreja de Satã é, de acordo com Luijk, que nenhum dos precursores citados conseguiu instigar e perdurar uma tradição do Satanismo, sendo que os grupos satânicos conhecidos hoje possuem relação, direta ou indireta, com o grupo de LaVey. (LUIJK, 2016, p. 305).

Porém, é possível pensarmos esses grupos enquanto formas de crença, inseridos no que Hervieu-Léger (2008) denomina por modernidade, um momento no qual as instituições já não suprem as necessidades religiosas de uma maioria, ou, dialogando com o pensamento de Certeau, perdem parte de sua autoridade na medida em que ocorre uma separação entre a prática e a crença. (CERTEAU, 2006).

LaVey identificava nos Estados Unidos da década de 1960, uma incoerência entre prática e crença cristãs, argumentando que os seguidores de tal religião não praticavam quase nenhum de seus ensinamentos, não deixando de criticar que “Deus pode fazer tudo o que o homem está proibido de fazer – tais como matar pessoas, fazer milagres para gratificar sua vontade, exercer controle sem nenhuma responsabilidade aparente”. (LAVEY, 1972, p. 50)²⁰³. Para LaVey, se o homem necessita e reconhece tal deus, estaria adorando uma entidade inventada em seu próprio cérebro: “Está, portanto, adorando o homem que inventou Deus”. (LAVEY, 1972, p. 50)²⁰⁴. Dessa forma, LaVey questiona:

[...] se o mundo mudou tanto, por continuar apegando-se aos restos de uma fé moribunda? Se tantas religiões tem começado a negar suas próprias escrituras porque tornaram-se defasadas, e se pregam a doutrina do satanismo, por que não chamá-las

²⁰² “[...] while clad in black uniforms ornamented both with large silver crosses and a triangular “badge of Mendes” that displayed a goat head indicating their acceptance of the power of Satan”. (LUIJK, 2016, p. 304).

²⁰³ “Dios puede hacer todo lo que al hombre está prohibido hacer – tales como matar gente, hacer milagros para gratificar su voluntad, ejercer control sin ninguna responsabilidad aparente”. (LAVEY, 1972, p. 50).

²⁰⁴ “por lo tanto, está adorando al hombre que invento a dios”. (LAVEY, 1972, p. 50).

por seu legítimo nome – ou seja, Satanismo? Certamente, isso seria muitíssimo menos hipócrita. (LAVEY, 1972, p. 54)²⁰⁵.

a Igreja de Satã, foi oficialmente fundada em 1966, por Anton Szandor LaVey, apropriando-se, de acordo com Luijk, de elementos atribuídos aos seguidores de Satã em vários momentos da história. LaVey nasceu em 11 de abril de 1930 em Chicago, Illinois, fugiu de casa aos dezessete anos, “[...] tendo sido subsequentemente domador de leões, caliopista, fotógrafo policial, caça-fantasmas e organista para um clube noturno”. (LUIJK, 2016, p. 295)²⁰⁶. Em sua autobiografia, não deixou de lado um suposto envolvimento amoroso com Marilyn Monroe e o relato de uma possível cauda que teria sido cirurgicamente removida. (LUIJK, 2016, p. 296; DYRENDAL, 2016, p. 51-52).

Após ter assumido seu sacerdócio para Satã, LaVey defendeu ter uma avó na Transilvânia, bem como sangue Mongol, judeu e egípcio em suas veias. De acordo com Luijk, o interesse de LaVey pelas técnicas de esquerda²⁰⁷, levou-o a 1960 possuir uma extensa bibliografia sobre o oculto, tendo começado a realizar leituras sobre o estranho e o maravilhoso: “[...] monstros da natureza, percepção extra-sensorial, canibalismo, espiritualismo, métodos históricos de tortura, e assim por diante”. (LUIJK, 2016, p. 296)²⁰⁸.

Anterior à fundação da Igreja, o pequeno grupo liderado por LaVey denominava-se Círculo Mágico²⁰⁹, iniciado entre 1957 e 1960, em Los Angeles. A data da declaração formal do grupo como Igreja define-se, na Califórnia, no Equinócio da Primavera, ou *Walpurgisnacht*, no dia 30 de 1966, o Ano um, Ano de Satã:

[...] isto, nós podemos reivindicar com alguma razão, é, de fato, o início do Satanismo enquanto religião como é praticado no mundo hoje. LaVey nomeou-se Alto Sacerdote de Satã e Exarca²¹⁰ do Inferno, e declarou 1966 para ser o Ano Um da nova Era Satânica. (LUIJK, 2016, p. 297)²¹¹.

²⁰⁵ “[...] si el mundo ha cambiado tanto, ¿por qué seguir aferrándose a los restos de una fe moribunda? Si tantas religiones han empezado a negar sus propias escrituras porque han quedado desfasadas, y si predicán la filosofía del satanismo, ¿por qué no llamarle a éste por su legítimo nombre - es decir, Satanismo? Ciertamente, eso sería muchísimo menos hipócrita”. (LAVEY, 1972, p. 54).

²⁰⁶ “[...] he had subsequently been a lion tamer, calliope player, police photographer, ghost buster, and night-club organist”. (LUIJK, 2016, p. 295).

²⁰⁷ ars sinistrae

²⁰⁸ “[...] freaks of nature”, extrasensory perception, cannibalism, spiritualism, historical torture methods, and so forth”. (LUIJK, 2016, p. 296).

²⁰⁹ Magic Circle

²¹⁰ latim exarchus, -i, supervisor, superintendente, chefe, do grego eksárkhos. Disponível: <https://www.priberam.pt/dlpo/exarca>. Acesso: 03/09/2017

²¹¹ “[...] this, we might claim with some reason, was he actual beginning of Satanism as a religion such as it is practiced in the world today. LaVey styled himself High Priest of Satan and Exarch of Hell, and he declared 1966 to be Year One of the new Satanic Era.” (LUIJK, 2016, p. 297).

O grupo contava com a presença de autores e artistas, bem como figuras pertencentes ao meio institucional como doutores, policiais e acadêmicos com uma combinação de interesses contraculturais. As reuniões aconteciam na casa de LaVey, a Casa Negra²¹², envolvendo rituais com a utilização de roupões, máscaras, velas, efeitos visuais, vocais e musicais. (DYRENDAL, 2016, p. 53-54).

A Igreja de Satã chamou atenção da mídia em tal contexto, sendo que transformações começaram a manifestar-se no panorama religioso americano e, em 1960, o número de membros da Igreja Católica e Protestante começou a declinar:

Enquanto o primogênito da Revolução Ocidental, os Estados Unidos têm sido excepcionais em seu início da consagração legal da “liberdade religiosa” e na separação oficial entre a Igreja Cristã e o estado codificada pela lei. Não obstante de tal secularização legal, a América tem sido de fato uma nação cristã. Logo após a Segunda Guerra Mundial, pesquisas revelaram que 94 por cento da população acreditava na existência de uma divindade, uma parte substancialmente maior do que na maioria dos países da Europa Ocidental; Ademais, 83 por cento do público americano percebe a Bíblia como “o mundo revelado de Deus” e 80 por cento afirma a divindade de Cristo. (LUIJK, 2016, p. 298)²¹³.

Enquanto manifestação de descristianização de tal contexto histórico, Luijk cita o momento no qual, em 1966, os jovens da América começaram a “usar flores no cabelo” e convergir para *Haight Ashbury*²¹⁴ durante o Verão do Amor, iniciando uma atividade contracultural em todo o mundo ocidental: “espiritualidades orientais e a psicodelia, e também inúmeras espécies de culto, características frequentes entre as alternativas para as tradicionais formas de cristianismo foram aderidas”. (LUIJK, 2016, p. 298)²¹⁵.

Ainda na década de 1960, ocorreu um aumento de interesse pelo ocultismo na América e no Ocidente, em geral, paralelamente às mudanças morais ocasionadas pela Revolução Sexual, que propunha menos restrições às variedades de práticas sexuais consideradas impróprias até então, bem como enfatizava a diversão como a principal função e propósito do sexo. (LUIJK, 2016, p. 298).

²¹²Black House

²¹³ “As the first-born child of the Western Revolution, The United States had been exceptional in its early legal enshrinement of “freedom of religion” and the official separation between Christian church and the state had been codified by law. Notwithstanding this legal secularization, America had been a de facto Christian nation. Shortly after World War II, pool revealed that 94 percent of the population believed in the existence of a deity, a substantially larger share than in most Western European countries; furthermore, 83 percent of the American public regarded the Bible as “the revealed world of God” an 80 percent subscribed to the divinity of Christ.” (LUIJK, 2016, p. 298).

²¹⁴ É um distrito da cidade de São Francisco, na Califórnia, que na década de 1960 foi um centro de expressão do estilo de vida psicodélico: “It was in the Haiht that cultural rebellion fueled by LSD happened so vividly and with such intensity that it attracted worldwide attention”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 141)

²¹⁵ “eastern spiritualities and psychedelia, and also various species of the occult, features prominently among the alternatives to traditional forms of Christianity they embraced. (LUIJK, 2016, p. 298).

É nesse momento histórico que LaVey escreve, em 1969, *A Bíblia Satânica*²¹⁶, o livro que reúne as crenças de seu grupo, no qual Satã surge como figura de oposição às formas cristãs de crença. Logo no início do livro rechaça

[...] amarras e cadeias oxidadas dos costumes mortos que impedem sempre a expansão saudável, aquelas teorias e ideias que poderiam ter significado vida, esperança e liberdade para nossos antepassados, é possível que agora representem para nós, desonra e escravidão. (LAVEY, 1972, p. 35)²¹⁷.

Para Certeau, o crer contemporâneo, ao reutilizar as tradições religiosas, tornou o cristianismo “[...] provedor de um vocabulário, de um tesouro de símbolos, de signos e de práticas reutilizadas em outras partes”. (CERTEAU, 2006, p. 305)²¹⁸. Tal afirmação pode ser identificada, tanto no grupo de LaVey, como nos grupos anteriormente citados, na medida em que se utilizam da figura de Satã enquanto opositor, enquanto base para uma outra crença, não deixando de lado todo o processo de construção de tal figura, que conta com diversos contatos culturais e resulta na noção de Satã presente na década de 1960.

Tal apropriação é reconhecida por LaVey: “[...] A Bíblia Satânica, ao revestir-se da autoridade sobrenatural do Príncipe das Trevas e seus demônios, bebe do mesmo manancial de ideias que essas religiões. (LAVEY, 1972, p. 11)²¹⁹. Para LaVey, Satã representaria

[...] Complacência, no lugar de abstinência! 2. Satã representa a existência vital, no lugar de sonhos espirituais! 3. Satã representa a sabedoria perfeita, em lugar do autoengano hipócrita! 4. Satã representa amabilidade àqueles que merecem, em lugar do amor desperdiçado em ingratos! 5. Satã representa a vingança, em lugar de oferecer a outra face! 6. Satã representa a responsabilidade para o responsável, em lugar de preocupar-se por vampiros psíquicos! 7. Satã representa o homem como outro animal, algumas vezes melhor, na maioria das vezes pior porque aqueles caminham em quatro patas, porque em seu "divino desenvolvimento espiritual e intelectual", se tornou o animal mais viciado de todos! 8. Satã representa todos os denominados pecados, pois eles se direcionam a uma gratificação física, mental e emocional! 9. Satã tem sido o melhor amigo que a igreja já teve, pois ele cuidou dos seus negócios todos esses anos! (LAVEY, 1972, p. 28)²²⁰.

²¹⁶The Satanic Bible

²¹⁷ “[...] los candados y cadenas oxidadas de las costumbres muertas que impiden siempre la expansión saludable, aquellas teorías e ideas que pudieron haber significado vida, esperanza y libertad para nuestros antepasados, es posible que ahora representen para nosotros destrucción, esclavitud e deshonor”. (LAVEY, 1972, p. 35).

²¹⁸ “[...] proveedor de un vocabulario, de un tesoro de símbolos, de signos y de prácticas reutilizadas en otras partes”. (CERTEAU, 2006, p. 305).

²¹⁹ “[...] la Biblia Satánica, al revestirse de la autoridad sobrenatural del Príncipe de las Tinieblas y sus demonios, bebe del mismo manancial que dichas religiones”. (LAVEY, 1972, p. 11).

²²⁰ “[...] complacencia, en lugar de abstinencia! 2. ¡Satán representa la existencia vital, en lugar de sueños espirituales! 3. ¡Satán representa la sabiduría perfecta, en lugar del auto engaño hipócrita! 4. ¡Satán representa amabilidad hacia quienes la merecen, en lugar del amor malgastado en ingratos! 5. ¡Satán representa la venganza, en lugar de ofrecer la otra mejilla! 6. ¡Satán representa responsabilidad para el responsable, en lugar de preocuparse por vampiros psíquicos! 7. ¡Satán representa al hombre como otro animal, algunas veces mejor, la mayoría de las veces peor que aquellos que caminan en cuatro patas, el cual, por causa de su "divino desarrollo intelectual" se ha convertido en el animal más vicioso de todos! 8. ¡Satán representa todos los llamados "pecados", mientras lleven

A figura de Satã é tomada enquanto opositora, quando o autor argumenta sobre o significado semântico de tal denominação:

[...] é a de “adversário” ou “oposição” ou de “acusador”. A mesma palavra “diabo” vem do hindu *devi* que significa “deus”. Satã representa oposição a todas as religiões que servem para frustrar ou condenar os homens por seus instintos naturais. Tem sido atribuído a ele o papel negativo simplesmente porque representa os aspectos carnis, terrenos e mundanos da vida. (LAVEY, 1972, p. 63)²²¹.

A utilização da figura do Bode de Mendes, que estampa a capa do livro de LaVey, remete às imagens de Pã e seus sátiros, figuras que mesclavam o humano com o animal, dotado de chifres, cascos e olhos oblíquos.

Bafomet, - Baphomet – representa os Poderes das Trevas combinados com a fertilidade do Bode. Em sua forma mais “pura”, o pentagrama tem em seu interior a figura de um homem, coincidindo com as cinco pontas da estrela – três pontas para cima, duas para baixo – simbolizando a natureza espiritual do homem. No Satanismo, também se utiliza o pentagrama, porém como o Satanismo representa os instintos carnis do homem, o oposto da natureza espiritual, o pentagrama encontra-se “invertido” para que se acomode perfeitamente a cabeça do Bode – seus chifres, que representam a dualidade, voltados para cima em desafio. (LAVEY, 1972, p. 159)²²².

Em inúmeros momentos da obra identificamos o posicionamento contrário ao cristianismo, prevalecendo um enaltecimento dos aspectos carnis e mundanos do homem, que “[...] que já não pode ver-se como duas partes, a carnal e a espiritual, sendo que as vê convergir em apenas uma, e então descobrirá horrorizado que são uma só entidade carnal – e que sempre foi assim!”. (LAVEY, 1972, p. 51)²²³.

LaVey defende que o único meio de sobrevivência do cristianismo está vinculado à sua conversão para o que é o satanismo daquele período: “é necessário que apareça uma nova

a la gratificación física, mental o emocional! 9. ¡Satán ha sido el mejor amigo que la Iglesia siempre ha tenido, ya que la ha mantenido en el negocio todos estos años!”. (LAVEY, 1972, p. 28).

²²¹ “[...] es el de “adversario” u “oposición” o el de “acusador”. La misma palabra “diablo” viene del hindú *devi* que significa “dios”. Satán representa oposición a todas las religiones que sirven para frustrar y condenar al hombre por sus instintos naturales. Le ha sido dado el papel de malo simplemente porque representa los aspectos canales, terrenales, y mundanos de vida”. (LAVEY, 1972, p. 63).

²²² “El Bafomet - o Baphomet - representa los Poderes de las Tinieblas combinados con la fertilidad del Chivo. En su forma más “pura,” el pentagrama tiene en su interior la figura de un hombre, coincidiendo con las cinco puntas de la estrella - tres puntas hacia arriba, dos hacia abajo - simbolizando la naturaleza espiritual del hombre. En el Satanismo, también se utiliza el pentagrama, pero como el Satanismo representa los instintos carnales del hombre, o lo opuesto a la naturaleza espiritual, el pentagrama se halla “invertido” para que se acomode perfectamente a la cabeza del Chivo - sus cuernos, que representan dualidad, vueltos hacia arriba en desafío”. (LAVEY, 1972, p. 159).

²²³ “[...] ya no puede verse a si mesmo como dos partes, la carnal y la espiritual, sino que las vea converger en una sola, y entonces descubrirá horrorizado que son una sola entidad carnal – y que siempre fue así!”. (LAVEY, 1972, p. 51).

religião, baseada nos princípios naturais do homem. E ela já tem um nome. Se chama Satansimo. (LAVEY, 1972, p. 55)²²⁴. LaVey argumenta que as bases do satanismo sempre existiram, sendo nova apenas a organização formal de uma religião baseada nas necessidades do homem. (LAVEY, p. 62).

O satanista é, portanto, o indivíduo que se dá conta de que o homem, junto à ação e reação do Universo, é responsável por tudo que ocorre no mundo. O satanista não reza, evitando termos como “esperança” e “oração” na medida em que são indícios de apreensão: “o satanista, dando-se conta que qualquer coisa que consiga é graças às suas próprias ações, toma controle da situação em lugar de rezar para que Deus a consiga”. (LAVEY, 1972, p. 46)²²⁵. Dentro de tal lógica, o “[...] satanismo não é uma religião de luz branca; é uma religião da carne, do mundano, do carnal! – os quais são regidos por Satã, a personificação da Via da Mão Esquerda”. (LAVEY, 1972, p. 60)²²⁶.

Apesar de LaVey ter organizado A Bíblia Satânica e posteriormente uma série de outros livros que esclarecem as práticas do grupo, como *Os Rituais Satânicos*²²⁷ (1972), *A Bruxa Satânica*²²⁸ (1989), *O Caderno do Diabo*²²⁹ (1992) e *Satã Fala!*²³⁰ (1998), o que caracteriza a fisionomia de tal vida religiosa, pensando em Certeau, não é um dogma ou um objeto do crer, mas o investimento desses sujeitos em uma proposição e o ato de enunciá-la enquanto verdadeira.

Tal ato de crer é um gesto de partida em relação à instituição em tal contexto histórico, em direção ao espaço ilimitado e infinito aberto pela experiência da fé. É um gesto compartilhado por um grupo, comunitário, que questiona a autoridade do dogma cristão e a forma como sua prática é efetuada:

Com todas as contradições nas escrituras cristãs, hoje em dia muita gente não aceita racionalmente o cristianismo da mesma maneira que foi praticado no passado. Um grande número de pessoas está começando a duvidar da existência de Deus, no sentido estabelecido da palavra. Alguns já começaram a denominar-se “Ateus cristãos”. Na verdade, a Bíblia Cristã é um conjunto de contradições; porém, o que poderia ser mais contraditório do que o termo “Ateu Cristão”. (LAVEY, 1972, p. 49)²³¹.

²²⁴ “se ha hecho necesario que aparezca una nueva religión, basada em los instintos naturales del hombre. Y ya tiene un nombre. Se llama Satanismo”. (LAVEY, 1972, p. 55).

²²⁵ “el satanista, dándose cuenta que cualquier cosa que consiga es gracias a sus propios actos, toma control de la situación em lugar de rezarse a Dios para que ello suceda.” (LAVEY, 1972, p. 46).

²²⁶ “[...] Satanismo no es una religión de luz blanca; ¡es una religión de la carne, lo mundano, lo carnal! – todo lo cual está regido por Satán, la personificación de la Vía de la Mano Izquierda”. (LAVEY, 1972, p. 60).

²²⁷ The Satanic Rituals

²²⁸ The Satanic Witch

²²⁹ The Devil's Notebook

²³⁰ Satan Speaks!

²³¹ “Con todas las contradicciones en las escrituras cristianas, hoy en día mucha gente no acepta racionalmente el Cristianismo de la manera en que ha sido practicado en el pasado. Un gran número de personas está comenzando

Assim como LaVey apropria-se de elementos cristãos, também identificamos outras referências culturais no momento em que as fronteiras culturais e de Estado já não constituem um esquema operatório bem definido. A cultura passa a pressupor mistura, perceptível ao observarmos a sua ascendência mongol, judia e egípcia. Destacamos, ainda, o próprio estabelecimento de 1966 enquanto o Ano Um da Era Satânica sob o título de *Walpurgisnacht* “[...] uma noite durante a qual bruxas e demônios estão expostos”. (DYRENDAL, 2016, p. 52)²³², “[...] o festival mais importante na tradição da magia e da bruxaria”. (WOLF apud LAVEY, 1972, p. 228)²³³ de origem germânica.

LaVey também utiliza as denominadas Chaves Enoquianas²³⁴, desenvolvidas por John Dee, que teria desenvolvido, em conjunto com Edward Kelley, “[...] trabalhos mágicos em Cracóvia, Polônia”. (LAVEY, 1972, p. 213)²³⁵, entre 1582 e 1589. A linguagem enoquiana

[...] foi reivindicada para ser a única primordial, ainda utilizada pelos anjos (Asprem 212). Sua história entre os ocultistas é complexa, mas tornou-se parte da *backstory* do satanismo quando ele foi ocupado pelos mágicos da Hermetic Order of the Golden Dawn no final do século XIX, reivindicando que o Enoquiano era parte de “uma perene tradição rosacruciana” (108). A ordem original se desfez, e os grupos espalhados que se separaram novamente – com empreendedores publicando abundantemente – e através da escrita influenciando uma grande variedade de ocultistas. (DYRENDAL, 2016, p. 92)²³⁶.

As Chaves Enoquianas foram utilizadas por LaVey, que também partiria das traduções feitas pela Ordem Hermética da *Golden Dawn*:

Em enoquiano, o significado das palavras, combinado com a qualidade das palavras, se unem para criar um parâmetro sonoro que pode causar uma reação intensa na atmosfera. As qualidades tonais “bárbaras” desta linguagem lhe fornecem um efeito verdadeiramente mágico que não pode ser descrito. (LAVEY, 1972, p. 178-179)²³⁷.

a dudar de la existencia de Dios, en el sentido establecido de la palabra. Algunos hasta han comenzado a llamarse “Cristianos Ateos”. En verdad, la Biblia Cristiana es un montón de contradicciones; pero ¿qué podría ser más contradictorio que el término “Ateo Cristiano”?”. (LAVEY, 1972, p. 49).

²³² “[...] a night when witches and demons are abroad”. (DYRENDAL, 2016, p. 52)

²³³ “[...] el festival más importante em la tradición de la magia y la brujería”. (WOLF apud LAVEY, 1972, p. 228).

²³⁴ Enochian Keys.

²³⁵ “[...] trabajos mágicos em Cracovia, Polonia”. (LAVEY, 1972, p. 213).

²³⁶ “[...] was claimed to be the primordial one, still spoken by the angels (Asprem 212). Its history among the occultists its complex, but it became part of the backstory of Satanism when it was taken up by the magicians of the Hermetic Order of the Golden Dawn in the late nineteenth century, claiming Enochian was part of “a perennial Rosicrucian tradition” (108). The original order split, and the splinter groups often split again – with entrepreneurs publishing widely – and through practice of writing influencing a wide variety of occultists.” (DYRENDAL, 2016, p. 92).

²³⁷ “En Enoquiano, el significado de las palabras, combinado con la calidad de las palabras, se unen para crear un parámetro sonoro que puede causar una reacción tremenda en la atmósfera. Las cualidades tonales ‘barbáricas’ de este lenguaje le da un efecto verdaderamente mágico que no puede ser descrito”. (LAVEY, 1972, p. 178-179).

5. A PIMENTA DO DIABO E OS ALUCINÓGENOS EM *O BEBÊ DE ROSEMARY*

A representação dos alucinógenos é outro elemento que buscamos destacar na narrativa de BR. Iniciamos a discussão deste tópico explorando como tal representação é passível de problematização na narrativa cinematográfica escolhida para, posteriormente, pensarmos suas relações com os movimentos culturais e sociais que permeiam a década de 1960, nos Estados Unidos. Na medida em que o uso de alucinógenos não é algo exclusivo de tal momento, partimos das análises de Peter Furst (1980) e Mircea Eliade (2002) para destacarmos sua historicidade e diversos fins de tal prática, frequentemente vinculada aos aspectos religiosos e às crenças de determinados grupos.

5.1 A representação dos alucinógenos em *O bebê de Rosemary*

Ao entrarem, pela primeira vez, no apartamento de número 7-E, Rosemary e Guy encontram local mobiliado com cores que vão do pastel ao escuro. Rosemary nota o seco herbário da antiga moradora reconhecendo algumas das plantas, como menta e basílico, enquanto Guy pergunta se ela não identifica a maconha entre tais plantas. O casal disfarça a risada e continua andando pelo local. Essa é a primeira vez que a narrativa faz menção ao que podemos compreender como drogas alucinógenas²³⁸, o que se repete em outras cenas e indica uma conexão com as discussões presentes na década de 1960 nos Estados Unidos.

Da mesma forma que nos satanismos, como é o caso da *Fraternitas Saturni*, a utilização de compostos com vistas a alteração da consciência também está vinculada ao grupo satanista. A película representa os alucinógenos enquanto parte da crença do grupo satânico, na medida em que constitui uma forma de conectar-se com Satã. A discussão sobre os tais compostos e seus efeitos também dialoga com o contexto da década de 1960, o movimento hippie e a contracultura.

A perda da consciência decorrente do uso de substâncias alucinógenas é utilizada por Polanski no intuito de causar medo, desconforto, aproximando a personagem e suas reações a um estado de loucura. Tal postura não exclui a possibilidade de pensar os âmbitos sagrados no filme ou, ainda, de assumir que Satã manifestou-se e possui um filho com a mortal de sua

²³⁸ O termo aqui utilizado é alucinógeno, para nos referirmos à drogas que afetam o Sistema Nervoso Central, causando alucinações. O termo o “psicodélico” foi cunhado e introduzido na linguagem psiquiátrica por Dr. Osmond em 1957.

escolha, mas auxilia a compreender os motivos que levaram o diretor a abordar tal temática em um filme do gênero do terror.

5.1.1 Alucinógenos e cultura na década de 1960

Após a brincadeira entre o casal Woodhouse, outra referência aos alucinógenos surge em cena no jantar oferecido por Edward Hutchins, que tenta convencer Rosemary e Guy a não se mudarem para o Edifício Bramford, mas, por outro lado também lhes escreve uma carta de recomendação: “Quase escrevi que vocês eram drogados, mas decidi dizer que eram maravilhosos”. (ROSEMARY, 1968, 00:07:03).

Até então, as referências aos alucinógenos não possuem uma conotação negativa, constituindo-se no que seria uma referência comum na década de 1960, nos Estados Unidos. Também podemos identificar o movimento da contracultura e sua crítica ao estilo de vida americano, nas predileções do obstetra de Rosemary, Abraham Sapirostein, que proíbe sua paciente de ler livros sobre gravidez, pois “nenhuma gravidez é como descrevem nos livros” (ROSEMARY, 1968, 00:58:07), bem como também a proíbe de tomar vitaminas em forma de pílula: “Minnie Castevet tem um herbário. Vou pedir que faça um suco... mais fresco e seguro e com muito mais vitaminas”. (ROSEMARY, 1968, 00:58:20).

Rosemary expressa sua concordância com as indicações do médico, na quarta parte da narrativa quando, magra e pálida, conversa com Edward em sua sala de estar. Seu amigo está preocupado com sua aparência, afirmando que grávidas ganham peso ao invés de o perderem, porém assume que seu médico, de grande reputação, sabe o que está fazendo. A campanha toca e Rosemary recebe Roman Castevet. Os três sentam e Rosemary revela que, de acordo com as instruções de Dr. Sapirostein, que não confia em vitaminas industrializadas, “a Sra. Castevet faz uma vitamina com ervas que ela cultiva”. (ROSEMARY, 1968, 01:03:57). Apesar de Edward argumentar que as vitaminas são feitas de acordo com padrões rígidos de segurança, Roman ainda defende que elas podem ficar meses na prateleira e perder o efeito.

Rosemary diz gostar de produtos naturais, “aposto que, antigamente, as grávidas mascavam raiz-de-tânis”. (ROSEMARY, 1968, 01:04:23). Edward acende um cachimbo e Roman olha fixamente seus movimentos e reações na conversa. O personagem está sentado em uma poltrona na frente de Edward, suas mãos repousam juntas sobre os joelhos e sua coluna encontra-se levemente arqueada. No momento em que Rosemary fala sobre a raiz-de-tânis, seus olhos direcionam-se rapidamente para a mesma, e voltam a encarar Edward.

Imagem 18: Conversa sobre medicamentos entre Rosemary, Edward e Roman.



Disponível: ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.

Rosemary mostra o amuleto com a erva mencionada, surpreendendo seu amigo que se aproxima para cheirá-la: “não parece raiz. Parece mais um mofo, um tipo de fungo”. (ROSEMARY, 1968, 01:04:20). Edward elogia o amuleto presenteado pelos Castevet, que “parecem tomar conta melhor da Rosemary que os pais dela”. (ROSEMARY, 1968, 01:04:20).

Tal posicionamento, favorável aos medicamentos naturais indicados por Dr. Sapirstein modifica-se quando as dores de sua gravidez são ignoradas pelo médico e marido. A personagem, ofegante, se contorce de dores em sua cama. Quando sai de casa, pela primeira vez depois de muito tempo, sob ao céu azul da cidade e uma música animadora ao fundo, implora: “Dor, vá embora. Não a quero mais”. (ROSEMARY, 1968, 01:10:35).

No entanto, as dores permanecem por mais tempo, e Rosemary explica para Sapirstein, durante a festa de réveillon: “é como se apertassem um arame dentro de mim”. (ROSEMARY, 1968, 01:13:23). O médico explica que isso acontece geralmente com mulheres idosas com problemas de articulação e que a dor logo irá passar. Uma promessa vazia, que conduz Rosemary a atos até então, impensáveis, como comer carne crua. (ROSEMARY, 1968, 01:14:01). A câmera focaliza as mãos de Rosemary procurando um pedaço de fígado cru em uma travessa ao lado de um livro de receitas. A personagem, vestida com sua camisola azul claro, morde alguns pedaços da carne até encontrar seu reflexo na torradeira à sua frente. A música que a acompanha é frenética e aguda. Quando vê seu reflexo, a personagem passa mal e vomita na pia da cozinha.

Imagem 19: Reflexo de Rosemary na torradeira.



Disponível: ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD

Quando seu marido pergunta sobre sua dor, a personagem, que já vivencia isso por muito tempo, responde ironicamente: “Você não soube? Vai parar em um ou dois dias”. (ROSEMARY, 1968, 01:13:50). Durante a festa que organizou para seus amigos, Rosemary se contraiu de dor perto de uma amiga, que a conduz para a cozinha acompanhada por outras colegas, as quais questionam há quanto tempo tais dores atormentam-na. Quando esclarece a permanência de sua condição, uma amiga diz: “Está sentindo dores desde novembro e ele não tomou providência?”. (ROSEMARY, 1968, 01:19:34) Sugerem, portanto, que Rosemary procure outro médico, momento no qual a personagem diz, chorando, “não vou abortar”. (ROSEMARY, 1968, 01:20:02)²³⁹.

Na próxima cena, o apartamento dos Woodhouse está sujo devido à festa, Guy anda de um lado para o outro, enquanto Rosemary está sentada, cabisbaixa, em uma cadeira com seu vestido longo e vermelho quando fala que irá ver Dr. Hill segunda-feira pela manhã e quer “pílulas de vitaminas como todo mundo”. (ROSEMARY, 1968, 01:20:02) e não mais o suco preparado por Minnie.

Guy inicia uma discussão, chamando, com a voz alterada, as amigas de Rosemary de vagabundas e acusando Dr. Hill de ser um ninguém. Rosemary argumenta que não aguenta mais ouvir elogios sobre Dr. Sapirstein e Guy a proíbe de ver outro médico, pois seria injusto com Sapirstein. Os dois levantam-se e começam a discutir enquanto movimentam-se pela sala, e,

²³⁹De acordo com Susannah B. McCullough (2016), a tentativa de Rosemary de tomar controle de sua gravidez e corpo, ir procurar outro médico ao invés do indicado por seu vizinho, realizar leituras sobre sua situação, pode ser compreendida enquanto uma crítica feminista, o que faz sentido considerando o contexto do lançamento da pílula anticoncepcional nos em 1960 e a legalização do aborto em alguns casos nos Estados Unidos, na Califórnia e Colorado em 1965.

entre os gritos, Rosemary cala-se. O ambiente fica em total silêncio e a personagem está em pé, paralisada, com as mãos sobre o ventre e a boca entreaberta.

Quase sussurrando, ela diz: “parou”. (ROSEMARY, 1968, 01:21:29). Seu bebê está vivo. Rosemary sorri e lágrimas caem pelo seu rosto. Ela comemora com Guy pela vida de seu filho: “está vivo! Guy está se mexendo! Está vivo! Está tudo bem!”. (ROSEMARY, 1968, 01:22:33). Ao aproximar a mão de Guy para que sinta a criança chutar, o personagem esquiva-se repentinamente e Rosemary o acalma: “não tenha medo. Ele não morde”. (ROSEMARY, 1968, 01:22:43). A cena é finalizada com Rosemary pálida, chorando e sorrindo com seu vestido vermelho e longo, com as mãos enroladas em seu ventre, aliviada pela vida de seu filho, acompanhada pela música de ninar. Após tal evento, ela volta a ingerir as vitaminas preparadas por Minnie.

5.1.2 Alucinógenos e crença

O alucinógeno da narrativa está vinculado com as práticas do grupo satanista, práticas rituais que visam um contato com o sagrado. A crença do grupo manifesta sua sacralidade por meio de gestos e práticas rotineiras, como alimentar a mãe do filho de Satã, com as ervas adequadas. (DETIENNE, 1987). Como já indicou Mircea Eliade (2002), os estados alterados de consciência podem ser atingidos por meios não químicos como o jejum, o sofrimento por sede e automutilação, que podem também ser combinados com a ingestão de tabaco, em função do transe extático. Os princípios ativos da *cannabis* também são apresentados por Peter Furst (1980), como capazes de proporcionar um efeito psicodélico, podendo ser utilizada enquanto um intoxicante ritual.

Pensando na utilização de substâncias alucinógenas com um propósito religioso, e lembrando do contexto na década de 1960 no qual a *cannabis* já havia sido utilizada para a fabricação da Droga da Verdade, e o LSD já era compreendido por alguns grupos enquanto um alucinógeno transcendental, os satanistas de RB fazem uso da raiz-de-tânis e, possivelmente, de outras substâncias não nomeadas²⁴⁰, para induzir um estado alterado de consciência em Rosemary e nutrir o filho de Satã em seu ventre.

A utilização de alucinógenos expressa a crença do grupo satanista; é parte da lógica desses sujeitos que buscam o sentido de sua própria existência na década de 1960, partindo das

²⁴⁰ A existência de outras substâncias é sugerida no minuto 00:58:39 no qual Rosemary pergunta para Minnie o que há em seu suco nutritivo além de ovo cru, gelatina e ervas, sugerindo a presença de raiz-de-tânis, e a personagem responde: “isso e outras coisas”. (ROSEMARY, 1968, 00:59:00)

reflexões de Hervieu-Léger (2008). Os alucinógenos estão presentes no contexto de produção do filme, e sua utilização também possui o propósito de atingir uma experiência religiosa, uma expansão de consciência.

O contexto é o elemento no qual a crença narrada no filme recebe sua forma de expressão, e relaciona-se aos questionamentos de seu tempo, “[...] e nunca os responde de outra maneira do que nos mesmos termos de tais questionamentos, porque são eles que vivem e falam os homens de uma sociedade”. (CERTEAU, 2002, p. 51).²⁴¹

A cena que evidencia o rito sexual de Rosemary nos mostra como Satã é representado, mas também é o momento no qual os efeitos da substância psicodélica são representados por meio do sonho da personagem. Após ingerir a musse preparada por Minnie Castevet, Rosemary começa a perder o controle de seu corpo, cambaleando e com náuseas, cai no corredor de seu apartamento e, ao deitar em sua cama, sente como se estivesse flutuando em meio ao mar, acompanhada pelo som de sua respiração, de sua boca seca e do relógio ao seu lado.

Lembrando dos estudos de Aldous Huxley (2002) e Timothy Leary (1998) sobre a função eliminativa do cérebro, é como se os mecanismos de proteção de Rosemary fossem temporariamente suspensos, liberando seu sistema nervoso de seus padrões e estruturas ordinários, abrindo as portas da percepção por um breve momento, durante o ritual, possibilitando uma experiência com o sagrado.

Para Leary, durante o *Chikhai Bardo*, o período da ego-perda, a ingestão de peiote, mesalina ou LSD poderia causar náuseas e sensações estomacais que indicariam uma movimentação da consciência pelo corpo, a qual deveria ser e aproveitada por completo pelo sujeito. É um momento em que “[...] as aparições atemorizantes nem as visões paradisíacas começaram ainda. Este é um período mais prenhe e sensitivo. O saldo da experiência pode ser levado para um lado ou para o outro, dependendo da preparação e do clima emocional”. (LEARY, 1992, p. 30)²⁴². A sensação de calma neste estágio é perceptível pela expressão facial de Rosemary e pelo oceano calmo que embala seu sono, os quais encontram-se em sintonia: “o rosto se torna médium: expressa as tempestades marítimas, a terra [...]”. (MORIN, 2014, p. 93).

²⁴¹ “[...] y nunca les responde de otra manera que, en los mismos términos de tales interrogantes, porque son aquellos que viven y que hablan los hombres de una sociedad”. (CERTEAU, 2002, p. 51)

²⁴² “[...] the frightening apparitions nor the heavenly visions have begun. This is a most sensitive and pregnant period. The remainder of the experience can be pushed one way or another depending upon preparation and emotional climate. (LEARY, 1992, p. 30)

Imagem 20: Rosemary logo após comer a musse preparada por Minnie.



Disponível: <http://www.midnightonly.com/2013/03/17/rosemarys-baby-1968/>. Acesso: 16/05/2018

Rosemary torna-se facilmente influenciável, não possuindo mais controle de seus atos. A voz rouca e grave de Guy guia suas ações; ele retira brutalmente suas roupas e ela sequer tenta impedi-lo. Tal atitude por parte de Guy lembra as indicações de Leary sobre uma pessoa sussurrar instruções no ouvido do sujeito imerso na experiência psicodélica:

O aparecimento de sintomas físicos de perda do ego, reconhecidos e compreendidos, devem resultar na conquista pacífica da iluminação. Se a aceitação extática não ocorre (ou quando o período de silêncio pacífico parece estar acabando), as seções relevantes das instruções podem ser ditas em um tom de voz baixo no ouvido. É geralmente útil repeti-las distintamente, incutindo-as à pessoa para evitar que sua mente fique errante. (LEARY, 1992, p. 26)²⁴³.

A câmera, em plano fechado, evidencia seu corpo nu e na tomada seguinte Rosemary surge vestida com um biquíni, cercada por pessoas não nomeadas. Uma aliança é retirada de sua mão e fica deitada olhando para o teto da Capela Cistina. “A pessoa [...] está além da dependência do cenário”. (LEARY, 1992, p. 30)²⁴⁴. A câmera move-se pela obra de Michelangelo, A Criação de Adão (1511), indo em direção a um ornamento, em forma de bode e para as prateleiras do apartamento dos Woodhouse. Em seguida, um senhor avisa: “Tufão! Tufão! Morreram 55 pessoas em Londres!”. (ROSEMARY, 1968, 00:44:24). Assim como Aldous Huxley, a personagem agora poderia ver “[...] aquilo mesmo que Adão vira no dia de

²⁴³“The appearance of physical symptoms of ego-loss, recognized and understood, should result in peaceful attainment of illumination. If ecstatic acceptance does not occur (or when the period of peaceful silence seems to be ending), the relevant sections of the instructions can be spoken in a low tone of voice in the ear. It is often useful to repeat them distinctly, clearly impressing them upon the person so as to prevent his mind from wandering”. (LEARY, 1992, p. 26).

²⁴⁴ “The Person [...] is usually beyond dependence on setting” (LEARY, 1992, p. 30)

sua criação – o milagre do inteiro desabrochar da existência, em toda sua nudez”. (HUXLEY, 2002, p. 09).

Lembrando da experiência de Polanski com o LSD, o público tem conhecimento do fato de Rosemary ter sido drogada e agora estar em uma espécie de sonho confuso cujos espaços e situações dialogam pouco entre si, um estado que se assemelha ao vivenciado pelo diretor: “[...] quando você está em um estado induzido por drogas tudo pode mudar a qualquer momento. [...] Não há simplesmente nada no que segurar-se mais”. (POLANSKI *apud* DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 19)²⁴⁵.

Rosemary está agora em um barco em meio ao mar agitado e nota-se que já é noite. Instruída pelo funcionário do Bramford, “é melhor ir para baixo” (ROSEMARY, 1968, 00:44:28), ela desce escadas em direção ao convés e deita-se na cama que se assemelha a um altar. “Normalmente, a pessoa desce, passo a passo, a estados mais baixos (mais restritos) da consciência”. (LEARY, 1992, p. 59)²⁴⁶.

Imagem 21: Rosemary sendo amarrada a cama durante o ritual sexual



. Disponível: ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.

Quando Roman pinta seu corpo, a personagem sequer move-se e, enquanto seus pés e mãos são amarrados na cama, ela consente com o que está sendo feito: “É melhor mesmo. Talvez estivesse com raiva”. (ROSEMARY, 1968, 00:44:28). Ela não reage a nada, deixando seu corpo e mente à disposição de outros. Enquanto os pesquisadores das décadas de 1950 e 1960 indicavam uma proximidade entre os efeitos do LSD, mescalina e estados psicóticos,

²⁴⁵ “[...] when you're in this drug-induced state anything can change at any moment. [...] There's just nothing to hold onto anymore”. (POLANSKI *apud* DELAHAYE, NARBONI, 2005, p. 19).

²⁴⁶ “Normally, the person descends, step by step, into lower (more constricted) states of consciousness”. (LEARY, 1992, p. 59).

Rosemary era amarrada brutalmente em uma cama por dois indivíduos vestidos de branco, como enfermeiros.

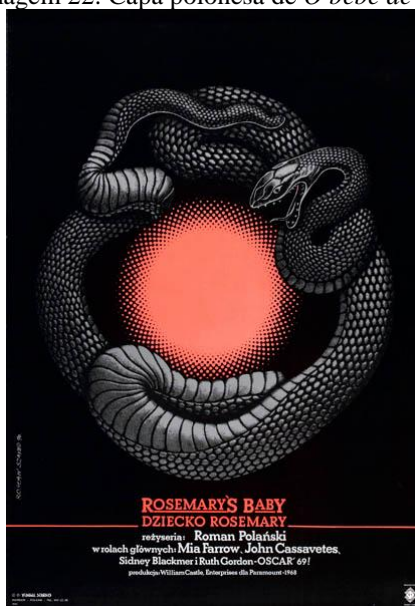
Enquanto está imersa nesse estado alterado de consciência, é possível identificar alguns símbolos como a noite, o mar, o fogo e a mulher. Mircea Eliade afirma que a lua “é um astro que cresce, decresce e desaparece, um astro cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte” (ELIADE, 2010, p. 127). Por sua vez, as águas são comandadas pela lua, “[...] a fonte de todas as coisas e de toda a existência”. “A água é germinativa, fonte de vida, em todos os planos da existência.” (ELIADE, 2010, p. 155):

[...] as águas simbolizam a substância primordial de que nascem todas as formas e para a qual voltam, por regressão ou por cataclismo. [...] Na cosmogonia, no mito, no ritual, na iconografia, as águas desempenham a mesma função, qualquer que seja a estrutura dos conjuntos culturais nos quais se encontram: elas precedem qualquer forma e suportam qualquer criação. (ELIADE, 2010, p. 153).

É justamente durante o ritual de Rosemary que a água é mostrada duas vezes, na cena em que a personagem passa a carregar o filho de Satã, uma criatura sagrada que trará o Ano Um e uma nova ordem. O nascimento é aqui acompanhado por uma morte ritual, o sacrifício de Rosemary: “[...] a vida é o imenso movimento composto pela reprodução e pela morte, o eterno movimento de gerar e destruir o que gera”. (BATAILLE, 1987, p. 80). Ainda assim, “os ritos lunares e aquáticos são orquestrados pelo mesmo destino; dirigem o aparecimento e desaparecimento periódico de todas as formas, dão ao devir universal uma estrutura cíclica”. (ELIADE, 2010, p. 154).

Ao argumentar sobre a lua e a mulher, Eliade ainda discute que tal astro pode ser uma personificação ofídica. Apesar da imagem da serpente não ser encontrada no filme, é interessante destacar que a capa polonesa feita por R. Szaybo para o filme contém a imagem de uma serpente enrolada e, em seu centro, uma forma circular vermelha, como podemos notar na figura abaixo.

A noção que relaciona a lua com uma personificação ofídica é devida, segundo Eliade, “à concepção da lua como fonte de realidades vivas e como fundamento da fertilidade e da regeneração periódica. A serpente é considerada procriadora de crianças” (ELIADE, 2010, p. 138), e possui relações com a figura feminina não apenas no sentido erótico, mas também no que se refere ao seu aspecto de regeneração. É possível estabelecermos relações entre a regeneração da serpente e o fato de Rosemary dar à luz a uma criatura que irá transformar profundamente uma dada realidade. Além disso, tal criança ainda transforma o corpo e o comportamento da mãe quando a habita durante a gravidez.

Imagem 22: Capa polonesa de *O bebê de Rosemary*.

Disponível: http://www.polishposter.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Product_Code=3380.
Acesso: 20/02/2018.

Entre a fumaça esverdeada e uma expressão de prazer, os olhos de Satã fazem Rosemary perceber que aquele momento não é um sonho, “isso não é um sonho! Isso é real!” (ROSEMARY, 1968, 00:46:53). Para Leary, um sinal “[...] da existência do terceiro bardo são as experiências de pânico, tortura e perseguição. [...] Pode-se ter alucinações de vultos manipuladores, controladores da mente e demônios de aspecto horrível”. (LEARY, 1992, p. 60)²⁴⁷. As amarras de seus pés e mãos agora fazem sentido. A personagem está imóvel e um tecido negro é colocado sobre sua face, induzindo-a novamente ao estado de consciência no qual encontrava-se. O ambiente está todo escuro e Satã continua em cima da personagem. O papa Paulo VI aproxima-se de Rosemary, que qual perdão por não ter ido vê-lo, beija seu anel para então finalizar a cena.

Diferente das explicações fornecidas por Leary, que assume a inexistência material das imagens divinas ou diabólicas com as quais o sujeito sob o efeito da droga estabelece contato, Rosemary, de fato, teve uma relação sexual com Satã. A presença de Satã na experiência de Rosemary não deve ser necessariamente compreendida enquanto uma aparição cármica, mas a representação de tal estado de consciência, marcada por estágios, pode ter sido influenciada por tais percepções da década de 1960 presentes, por exemplo, nas obras de Huxley e Leary.

²⁴⁷ “[...] of Third Bardo existence are experiences of panic, torture and persecution. [...] Mind-controlling manipulative figures and demons of hideous aspects may be hallucinated”. (LEARY, 1992, p. 60).

5.1.3 Alucinógenos e Satanismo

Os satanistas creditam que, uma planta específica com efeitos alucinógenos, garante a prática e manutenção de sua crença. Ela é usada durante rituais, bem como em alimentos, colônias e amuletos.

É somente após passar pelo ritual e descobrir sua gravidez que Rosemary constrói a certeza de que está cercada por bruxos, usuários da raiz-de-tanis, que ameaçam sua vida e seu filho. De acordo com o livro *Todos Eles Bruxos*,

E até mesmo após a chegada do Cristianismo, alguns dos antigos rituais continuaram sendo tolerados (ver capítulo anterior). Foram alguns séculos antes daqueles que praticavam rituais antigos – ou pessoais, idiossincráticos – começaram a ser percebidos com verdadeiro horror ou medo. Em seus rituais, usavam um fungo chamado Pimenta do Diabo. Esse é um material esponjoso derivado de regiões pantanosas contendo um forte odor pungente. A Pimenta do diabo é considerada como tendo poderes especiais. Ela tem sido utilizada em rituais e amuletos. Embora o Cristianismo tenha sido uma nova partida considerável, sendo monoteísta, ascético e (o mais importante) moral, não era uma inovação completa que se supunha. Eu tenho dito que nenhuma religião é inteiramente nova. (ROSEMARY, 1968, 01:27:24)²⁴⁸.

A tradução do filme trata a raiz-de-tânis como Pimenta do Diabo. Cabe aqui lembrar que Peter Furst argumenta que o peiote era tratado pela Igreja Católica como uma raiz diabólica. Além do cacto que proporciona efeitos alucinógenos, Carlos Castañeda²⁴⁹ (1925-1998) também identifica o estramônio²⁵⁰ enquanto a Erva do Diabo, a qual, segundo Dom Juan, “[...] modifica os homens. Dá-lhes um gosto do poder cedo demais, sem lhes fortificar os corações, tornando-os dominadores e imprevisíveis. Ela os torna fracos, no meio do grande poder”. (JUAN apud CASTANHEDA, 1968, p. 61). Segundo Norman M. Sefton (1933), o estramônio ainda é conhecido “[...] pelo nome de Figueira do Inferno, Erva do diabo, Erva dos feiticeiros e, na França, o povo a conhece ainda sob a denominação de "Pomme épineuse"”. (SEFTON, 1933, p. 57).

²⁴⁸ “And even after the coming of Christianity, some of the old rites continued to be tolerated (see previous chapter). It was a number of centuries before those who practised ancient rituals - or personal, idiosyncratic ones - began to be regarded with real horror or fear. In their rituals they often use the fungus called Devil’s Pepper. This is a spongy matter derived from swampy regions having a strong pungent odor. Devil’s Pepper is considered to have special powers. It has been used in rituals and worn on charms. Although Christianity was a considerable new departure, being monotheistic, ascetic and (most important) moral, it was not complete innovation one might suppose. I have said that no religion is ever entirely new”. (ROSEMARY, 1968, 01:27:24).

²⁴⁹ Carlos Castañeda escreve, em 1968, o livro *A Erva do Diabo*. Segundo o autor: “No verão de 1960, quando eu era estudante de antropologia na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, fiz várias viagens ao Sudoeste a fim de coligar informações sobre as plantas medicinais utilizadas pelos índios do local. Os fatos que descrevo aqui começaram durante uma de minhas viagens”. (CASTAÑEDA, 1968, p. 17).

²⁵⁰ *Datura Stramonium*

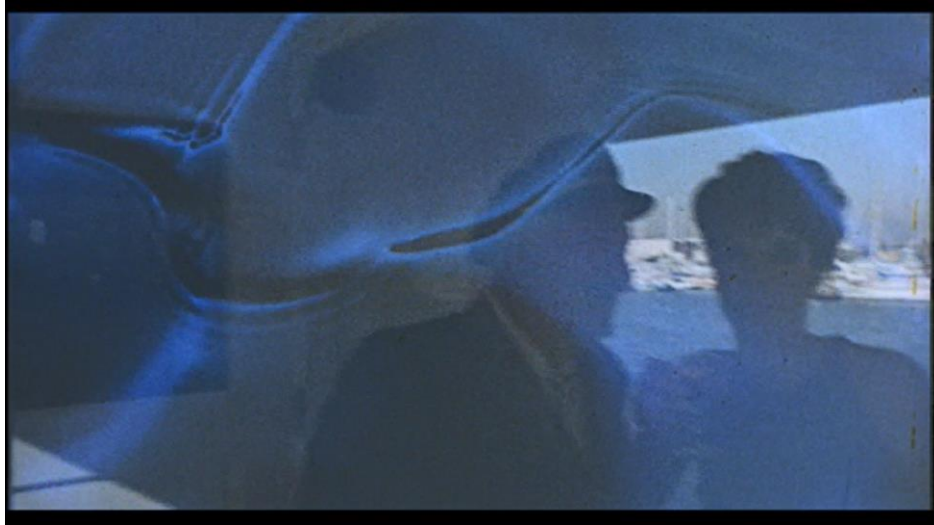
A narrativa não especifica se a raiz-de-tânis é algum alucinógeno conhecido por outro nome, aparentando ser uma criação ficcional, porém seus efeitos e utilização ritual são representações baseadas nos alucinógenos presentes no contexto histórico e citados, por exemplo, por Huxley, Timothy Leary e Castañeda, como o peiote, mescalina, LSD e estramônio. Os alucinógenos e seus efeitos são elementos verossímeis, apropriados por Polanski e representados na narrativa por uma ótica que lhe é específica.

Quando Castañeda descreve suas experiências com peiote e com a Erva do Diabo, compara com a ideia de um sonho, no qual as imagens ficam embaçadas e desconexas, possibilitando o acesso ao que denomina de “realidade não comum”, que aproxima-se mais do estado de sonho do que da realidade comum. O estramônio pode causar mais do que efeitos visuais, seu efeito pode durar mais do que 48 horas e causar problemas de memória, incluindo amnésia. (CASTAÑEDA, 1968, p. 173; 177; 224).

Se um dos papéis da câmera é transgredir a unidade de lugar, e lembrando que o filme pode ser percebido como “[...] um sistema de ubiquidade integral que permite transportar o espectador para qualquer lugar ponto do tempo e do espaço” (MORIN, 2014, p. 84), a dificuldade de definição de espaço e tempo após a ingestão de tais alucinógenos pode ser um dos motivos que levou Polanski a representar seus efeitos por meio do sonho de Rosemary, repleto de momentos desconexos e que procuram evidenciar emoções específicas, lembrando também como é caso de quando deitada no colchão em meio ao mar. Além disso, os efeitos da droga são identificados em um ritual sexual, lembrando que “o ritual permite reviver uma situação inicial “fora do tempo”” (DETIENNE, 1987, p. 61), o que também justifica representá-lo por meio de um sonho.

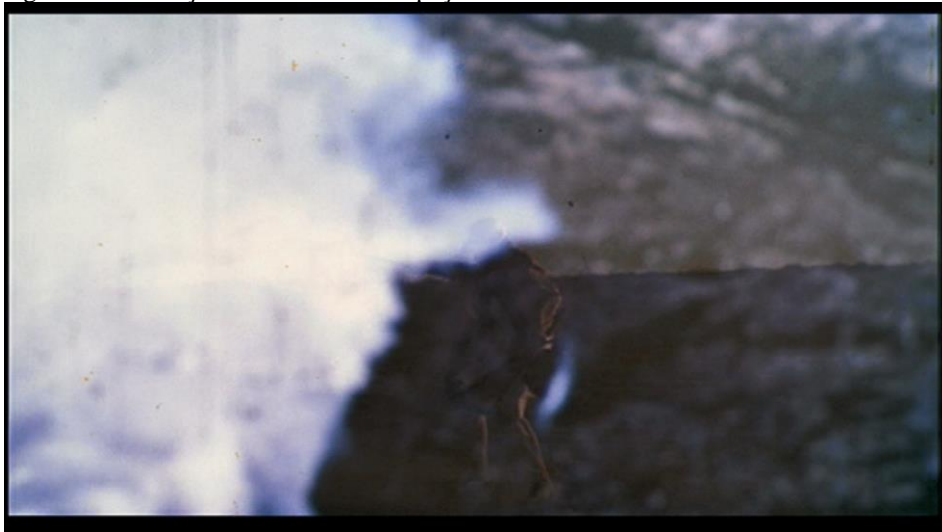
Se as paredes da sala de Huxley não pareciam encontrar-se em ângulos retos, o espaço para Rosemary também não era fixo, mas fluido, cambiante. Em um momento ela estava fora do barco e, no instante seguinte, dentro; o teto da Capela Cistina encontrava-se conectado com as prateleiras de seu apartamento e as transições entre cenas são feitas com uma onda sob a tela, ou pequenas ondas que se dissipam gradativamente como mostram as imagens abaixo:

Imagem 23: Transição entre cenas durante o sonho de Rosemary



. Disponível: ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.

Imagem 24: Transição entre cenas em espaços muito distintos durante o sonho de Rosemary



. Disponível: ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.

O tique-taque do relógio, sempre presente durante essas cenas, destaca os espaços desconexos e indicam a presença de um tempo específico de tal estado de consciência. Sabemos que Rosemary estava jantando antes de ingerir a droga, porém em seu sonho ela encontra-se de biquíni, durante o dia e, logo em seguida, as imagens mostram ambientes escuros e indicam que é noite.

Lembrando dos problemas de memória, que tanto o peiote quanto o estramônio podem causar, Rosemary acorda na manhã seguinte do ritual sem lembrar muito do que aconteceu na

noite anterior: “há que horas eu fui dormir?” (ROSEMARY, 1968, 00:48:27), pergunta para Guy, que responde: “Você não dormiu. Desmaiou”. (ROSEMARY, 1968, 00:49:00). Ainda nua e apenas com um lençol sobre seu corpo, ela põe-se sentada e comenta sobre os sonhos que teve.

Já sentada na cama, ela percebe os arranhões em seu corpo. Antes mesmo de falar qualquer coisa, Guy brinca: “não brigue comigo. Já as cortei. Não queria perder a noite do bebê”. (ROSEMARY, 1968, 00:49:18). Rosemary está chocada com seu marido, “sonhei que estava sendo estuprada. Não sei, não era humano” (ROSEMARY, 1968, 00:49:32). Quando Guy aproxima-se para acariciar suas costas nuas, Rosemary esquiva-se, afirmando que “poderíamos ter feito de manhã. Ontem não era nossa única chance” (ROSEMARY, 1968, 00:49:47), ao que Guy justifica que também estava um pouco bêbado naquele momento.

Rosemary não se lembra de quase nada do que as cenas anteriores mostram. Sua memória apenas guardou a sensação de ter sido estuprada por algo não humano, mas o grupo satanista e os rostos conhecidos, seu corpo sendo pintado e amarrado em uma cama, seu marido e vizinhos ao seu lado não são mencionados quando a personagem desperta e nem ao longo da narrativa que prossegue. Rosemary apenas recorda, na cena final, dos olhos que a amedrontaram durante tal sonho e agora lhe apresentam a natureza de seu filho.

5.2 Revisitando a utilização ritual de alucinógenos

A raiz-de-tânis aparenta ser o alucinógeno representado na narrativa de Polanski, presente no colar que Minnie Castevet presenteou Rosemary, no suco nutritivo indicado durante sua gravidez e no perfume de seu obstetra. De acordo com Carvalho, durante a década de 1960, as experiências com os compostos alucinógenos tornaram-se significativas, e a referência ao seu uso pode ser encontrada em músicas²⁵¹ e filmes:

[...] para o sistema simbólico dessa geração porque os efeitos produzidos pela experiência ganham nova significação, nova leitura. Experimentar drogas estava associado a um complexo mecanismo de busca pelo auto-conhecimento, pela expansão da consciência. (CARVALHO, 2002, p. 11).

No entanto, o uso de alucinógenos não é algo exclusivo de tal período histórico, sendo uma prática visualizada em outras culturas e grupos, com objetivos diversos. Nesse sentido, as

²⁵¹ Como exemplos de músicas que remetem ao uso de drogas alucinógenas no período da década de 1960 podem ser destacadas Day Tripper (The Beatles, 1965), A Day In the Life (The Beatles, 1967) e Light My Fire (The Doors, 1967).

análises de Peter Furst (1980) e Mircea Eliade (2002) nos auxiliam a pensar sua historicidade e os diversos fins de tal prática, frequentemente vinculada aos aspectos religiosos. De acordo com Furst,

Além disso, como Shultes e outros tem assinalado frequentemente, os mais “primitivos” coletores de alimentos possuem sofisticados e efetivos sistemas tradicionais de classificação do meio ambiente natural e alguns deles, há muito tempo, descobriram como preparar complexos compostos farmacêuticos e terapêuticos que o mundo industrializado teve a sua disposição desde o nascimento da bioquímica moderna. Depois de tudo, os indígenas mexicanos e peruanos experimentaram os efeitos dos outros mundos da mesalina mil anos antes de Aldous Huxley. (FURST, 1980, p. 06-07)²⁵².

Alguns compostos citados anteriormente, como o peiote, a mesalina e os cogumelos, são utilizados por diversos grupos inseridos no contexto estadunidense em questão, frequentemente com o objetivo de mudar a realidade social na qual vivem, mudar a mente dos indivíduos ali presentes, abrir as “portas da percepção” em função de uma expansão de consciência e unicidade.

O uso dessas substâncias não é o único caminho em direção aos estados alterados de consciência. Como já afirmou Furst, na América do Norte muitos povos obtiveram os mesmos fins com meios não-químicos, como jejum, sofrimento por sede, automutilação, tortura, insônia, danças e outros meios de exaustão completa, hemorragia, imersão em recipientes congelados, imersão até a quase asfixia, laceração com espinhos ou dentes de animais. Cabe também destacar a auto hipnose, meditação, cantos, tambores e música.

Eliade ao analisar os meios pelos quais um xamã, o detentor das técnicas arcaicas do êxtase (o domínio do fogo, o voo mágico), ou um indivíduo que se encontra no caminho para tornar-se um xamã, atinge uma experiência religiosa afirma

[...] a escolha e a iniciação xamânicas na América do Sul às vezes conservam o esquema perfeito de morte e ressurreição rituais. Mas a morte pode ser sugerida por outros meios também: cansaço extremo, torturas, jejum, pancadas etc. Quando um jovem jivaro decide tomar-se curandeiro, procura um mestre, paga-lhe honorários e empenha-se num regime extremamente severo: durante dias, não toca em alimento e toma bebidas narcóticas, especialmente suco de tabaco (que, como se sabe, desempenha papel essencial na iniciação dos xamãs sul-americanos). Para esse fim, um espírito, Pasuka, aparece diante do candidato na forma de guerreiro. Imediatamente, o mestre começa a bater no aprendiz até que ele caia inconsciente.

²⁵² ‘Además, como Schultes y otros han señalado a menudo, los más “primitivos” recolectores de alimentos poseen sofisticados y efectivos sistemas tradicionales de clasificación del medio ambiente natural, y algunos de ellos hace mucho tiempo descubrieron cómo preparar complejos compuestos farmacológicos y terapéuticos que el mundo industrializado tuvo a su disposición desde el nacimiento de la bioquímica moderna. Después de todo, los indígenas mexicanos y peruanos experimentaron los efectos de los otros mundos de la mesalina miles de años antes que Aldous Huxley’. (FURST, 1980, p. 06-07).

Quando acorda, dói-lhe todo o corpo: é a prova de que o espírito tomou posse dele; na verdade, os sofrimentos, a intoxicação e as pancadas, que provocaram o desmaio, são de alguma forma assemelhados a uma morte ritual. (ELIADE, 2002, p, 103).

Ao apresentar o considerado primeiro alucinógeno, Furst parte do raciocínio defendido por La Barre (1911-1996) de que os primeiros americanos eram atraídos pela flora psicodélica desde a Ásia, proposição vinculada a um dos poucos alucinógenos fisiologicamente nocivos utilizados pelos indígenas americanos, o “grão de mescal”, uma semente roxa proveniente da *sophora secundiflora*, um arbusto leguminoso nativo do Texas e do norte do México. (FURST, 1980, p. 09).

As sementes da *sophora* contém um alcaloide quinolizidina tóxica chamada cistina, que em doses altas pode causar náuseas, convulsões, alucinações e morte por falha respiratória.²⁵³ De acordo com Furst, a planta aparenta ser um dos alucinógenos mais antigos do denominado Novo Mundo, foco de um complexo de sociedades medicinais, extáticas, visionárias e xamanísticas entre os grupos das planícies do sul dos Estados Unidos. No século XIX, o uso da *sophora* foi substituído pelo cacto peiote. (FURST, 1980).

A primeira menção europeia sobre a *sophora* remonta a 1539, quando Álvar Nuñez Cabeza de Vaca (1490-1559) mencionou as sementes como um objeto de troca entre os índios do Texas. Porém, o laboratório de radiocarbono da Instituição *Smithsonian* confirmou que a semente alucinógena do mescal estava integrada não somente a uma cultura pré-agrícola do Oeste Arcaico, como também foi utilizada por indígenas do Paleolítico, há dez ou onze mil anos. (FURST, 1980, p.09).

Outros depósitos das sementes de *sophora* e de artefatos associados a ela foram encontrados por arqueólogos em uma dezena ou mais de refúgios em rochas do Texas e ao norte do México, frequentemente junto à outra espécie narcótica: a *ungnadia speciosa*. No sítio arqueológico pré-colombiano localizado no norte do México, a primeira evidência de *sophora* remonta ao ano 7265 a. C. Por sua vez, na área da Reserva de Amistad, Texas, as sementes de *sophora* e de *ungnadia* foram encontradas nos níveis de 7000 a.C até 1000 d. C, “[...] quando a Cultura do deserto finalmente deu um passo rumo à uma nova maneira de viver, baseada na agricultura de milho”. (FURST, 1980, p. 09)²⁵⁴.

²⁵³ Alcalóides são componentes do grupo de compostos nitrogenados orgânicos derivados das plantas. Possuem propriedades farmacológicas possibilitando seu uso como analgésicos e anestésicos. Alguns tios de alcaloides são venenosos para seres humanos.

²⁵⁴ “[...] cuando a Cultura del Desierto finalmente dio paso a una nueva manera de vivir basada em la agricultura del maíz” (FURST, 1980, p. 09).

Ao apresentar o peiote, Furst argumenta que o cacto possui uma história com mais de mil anos na Mesoamérica, podendo ser ainda mais antigo do que sua primeira representação botanicamente reconhecível nas artes das tumbas arqueológicas que datam de 100 a. C a 100 d. C, sendo que “mais de dez mil huichóis e muitos outros indígenas mexicanos continuam considerando que o peiote é sagrado e possui grandes poderes terapêuticos para o corpo e mente”. (FURST, 1980, p. 10)²⁵⁵.

O nome científico do peiote é *lophophora williamsii*, um cacto pequeno nativo do deserto de Chihuahua o qual contém mescalina (entre outros alcaloides) e é chamado de São Pedro por curandeiros, na costa do Perú. De acordo com Furst, o peiote foi “[...] identificado através das efígies funerárias de barro e nos artefatos têxtis pintados em Chavín, a mais antiga de uma longa sucessão de civilizações dos Andes que data aproximadamente do ano 1000 a. C. (FURST, 1980, p. 107)²⁵⁶.

De acordo com Furst, o peiote é compreendido pelos Huichóis (que o chamam de *híkuri*), enquanto o centro de um sistema xamanístico de religião e ritual, um cacto divino:

[...] o culto pan-índio do peiote, originário de uma profunda crise espiritual e sociocultural no século XIX, estendeu-se da fronteira do Texas até lugares tão distantes quanto as planícies canadenses, até integrarem-se atualmente com a Igreja Nativa Americana, com um cálculo estimado de 225 mil membros. (FURST, 1980, p. 107)²⁵⁷.

Quanto aos seus efeitos, Furst destaca não apenas as imagens coloridas e auras resplandecentes que parecem rodear os objetos do mundo natural, como também sensações auditivas, gustativas, olfativas e táteis, juntamente com sensações de falta de peso, macroscopia e alteração da percepção do tempo e do espaço. (FURST, 1980, p. 108).

Os usos do peiote para os huichóis poderiam ser vinculados tanto ao seu aspecto medicinal quanto religioso, pois sua busca é uma peregrinação sagrada, a mais importante do ciclo anual, que também pode ser interpretada como um rito de iniciação:

[...] a 450 quilómetros à noroeste do território huichol, nos altos desertos de San Luis Potosi, encontra-se Wirikuta, o lugar mítico de suas origens. Ali habitam os seres

²⁵⁵ “más de diez mil huicholes y muchos otros indígenas mexicanos continúan considerando que el peyote es sagrado y pose grandes poderes terapéuticos para el cuerpo y la mente” (FURST, 1980, p. 10)

²⁵⁶ “[...] identificado a través de las efígies funerarias de barro y en los textiles pintados de Chavín, la más antigua de una larga sucesión de civilizaciones de los Andes que data aproximadamente del año mil a.C” (FURST, 1980, p. 107)

²⁵⁷ “[...] el culto pan-indio de peyote, originado por una profunda crisis espiritual y sociocultural en el siglo XIX, se extendió de la frontera de Texas hasta sitios tan lejanos como las llanuras canadienses, hasta integrarse en la actualidad como la Iglesia Nativa Americana, con un cálculo estimado de 225 mil miembros”. (FURST, 1980, p. 107)

sobrenaturais conhecidos como kakauyarixi, os Antigos, os ancestrais divinos, em seus locais sagrados. Ali, o híkuri, o cacto mágico, manifesta-se como o Irmão Veado Menor, o mediador cuja carne divina permite não somente ao eleito, o xamã, como também ao huichol comum transcender as limitações de sua condição humana: “encontrar sua vida”, como dizem os índios. (FURST, 1980, p. 110)²⁵⁸.

Outro elemento que compõe a denominada “flora psicodélica” é o tabaco (*nicotiana* spp²⁵⁹), o “alimento dos deuses”, utilizado tanto para fins medicinais, terapêuticos, como religiosos. Destaca-se o uso de gêneros narcóticos como *piciétl* e o *petiúm* (*nicotianarustica*), sendo que a n. *rustica* e a n. *tabacum*²⁶⁰ são algumas das plantas mais antigas cultivadas na América, cuja domesticação inicial no sudeste data de mais de 4000-5000 a. C, “[...] na Califórnia tem sido encontradas tonéis tubulares de pedra, provavelmente (quase com certeza) para fumar tabaco, rivalizando em antiguidade com o primeiro e mais primitivo milho mexicano”. (FURST, 1980, p. 26)²⁶¹.

A sugestão de que os enemas rituais da Mesoamérica pré-hispânica foram, de fato, não só medicinais ou terapêuticos como nós conhecemos, senão como o dos incas, preparados para afetar o estado de consciência daquele que os usava, e inseri-lo em contato com os seres sobrenaturais, está apoiada pela evidência do século XVI e posteriores da América do Sul, e também pelo recente descobrimento dos enemas de peiote, praticados entre os huichóis da Sierra Madre. (FURST, 1980, p. 27)²⁶².

No que o autor denomina “mundo indígena tradicional”, o tabaco era considerado um dom especial dos deuses para a humanidade, para auxiliá-la com o estabelecimento de uma ponte entre “este” mundo e “o outro”, dos deuses. A utilização do tabaco caminhava no sentido de alcançar um estado místico, ou transe extático, pelo xamã. No caso dos *Náhuatl*, uma comunidade do México, anterior à conquista, empregavam o *piciétl* em conjunto com cantos para alcançar um “tempo místico” e convocar o poder dos deuses criadores em benefício da saúde e equilíbrio de um paciente. (FURST, 1980, p. 23).

²⁵⁸ “[...] a 450 kilómetros al noroeste del territorio huichol, en los altos desiertos de San Luis Potosí, se encuentra Wirikuta, el mítico lugar de su origen. Allí moran los seres sobrenaturales conocidos como los kakauyarixi, los Antiguos, los ancestros divinos, en sus sitios sagrados. Allí el híkuri, el cacto mágico, se manifiesta como el Hermano Mayor Venado, el mediador cuya carne divina permite no sólo al elegido, el chamán, sino también al huichol ordinario trascender las limitaciones de su condición humana: “encontrar su vida”, como dicen los índios”. (FURST, 1980, p. 110)

²⁵⁹ Abreviação utilizada para indicar espécies em plural. (FURST, 1980, p. 34).

²⁶⁰ “n.” é a abreviação para *nicotiana*

²⁶¹ “[...] em Califórnia se han encontrado pipas tubulares de piedra, probablemente (aunque no con certeza) para fumar tabaco, rivalizando em antigüedad como el primer y más primitivo maíz mexicano”. (FURST, 1980, p. 26).

²⁶² “La sugerencia de que los enemas rituales de la Mesoamérica prehispánica fueron, de hecho, no sólo medicinales o terapéuticos como nosotros conocemos, sino como los de los incas, preparados para afectar el estado de consciencia del que los usaba, y ponerlo en contacto con los seres sobrenaturales, está apoyada por las evidencias del siglo XVI y posteriores de Sudamérica, y también por el reciente descubrimiento de los enemas de peiote practicados entre los huicholes de la Sierra Madre”. (FURST, 1980, p. 27).

Além dessa função, o tabaco também era compreendido enquanto o sustento divino dos deuses, principalmente em forma de humo, sendo um auxiliar para curas xamânicas: “[...] uma verdadeira intoxicação de tabaco, ao ponto de alterar a consciência ou chegar ao transe psicodélico, era certamente de considerável importância no complexo extático do Novo Mundo”. (FURST, 1980, p. 24)²⁶³.

A utilização das espécies *n. bigevoli*, *n. attenuata*, e *n. trigonophylla* eram utilizadas pelos habitantes do oeste dos Estados Unidos, principalmente na Califórnia e nos desertos adjacentes de Nevada e do Arizona, para rituais nativos. Por sua vez, a *n. rustica* era mais utilizada com propósitos religiosos e terapêuticos, sendo o *pieciétl* parte do ritual asteca, um tabaco divino dos indígenas dos bosques orientais, e o *petiúm*, utilizado pelos índios no Brasil. (FURST, 1980, p. 25).

A utilização do tabaco é também identificada nos *waraos*, uma sociedade indígena da Venezuela, os quais não usam outros alucinógenos, sendo seu universo metafísico quase todo sustentado e unificado pelo humo do tabaco, por meio da intercessão dos xamãs, os quais fumam para manter sua promessa primordial aos deuses: proporcionar humo de tabaco abundante como o único e apropriado alimento, e como meio dos xamãs se comunicarem com o “outro mundo”.

Apesar de não trabalhar exatamente com as mesmas comunidades analisadas por Furst, Eliade também menciona a utilização de narcóticos, como o tabaco, por xamãs em função de um transe extático, o qual também pode ocorrer de forma espontânea. Segundo Eliade, entre *campas* e *amauacas*, os candidatos a função de pajé recebem a instrução de um pajé vivo ou morto, sendo que “o aprendiz de pajé dos conibos do rio Ucayali recebe a ciência médica de um espírito. Para entrar em contato com este último, o pajé bebe uma decocção de tabaco e fuma tanto quanto puder numa oca hermeticamente fechada”. (ELIADE, 2002, p. 102).

Assim como Furst, Eliade também destaca a necessidade do jejum para o consumo dessas substâncias, antes de atingir um transe extático. Durante a iniciação dos xamãs caraíbas da Guiana Holandesa o jejum é quase absoluto, sendo que os aprendizes fumam continuamente, mascam folhas de tabaco e bebem suco de tabaco. Tal prática caminha ao lado de danças durante a noite e, com a ajuda do jejum e da intoxicação, tais indivíduos são preparados para a viagem extática. (ELIADE, 2002, p. 151).

²⁶³ “[...] una verdadera intoxicación de tabaco, hasta el punto de alterar la conciencia o de llegar al transe psíquico, era ciertamente de considerable importancia em el complejo extático del Nuevo Mundo”. (FURST, 1980, p. 24).

Além do tabaco, Eliade apresenta a utilização de fumaça de cânhamo para provocar o êxtase, conhecido pelos trácios²⁶⁴ e citas²⁶⁵. Utilizando-se de Heródoto, o autor argumenta que o cânhamo era usado pelos citas para as purificações após os funerais, sendo que “encantados com aquela estufa, os citas lançavam uivos” (HERÓDOTO apud ELIADE, 2002, p. 427), e o culto aos mortos, a utilização de tal planta, a estufa e os “uivos” constituíam um conjunto religioso cujo objetivo estava associado ao êxtase.

O cânhamo é uma das espécies de *cannabis*, utilizada, segundo Furst, pelo culto *bwiti* e conjunto com *eboka*, (*tabernantheiboga*), uma raiz também com funções extáticas. Para o autor, os princípios ativos da *cannabis* são capazes de criar um efeito psicodélico, sendo um gênero de múltiplas espécies que conta com a *cannabis sativa*, *cannabis indica* e *cannabis ruderalis*, utilizadas com propósitos medicinais ou intoxicante ritual. (FURST, 1980, p. 34).

Uma das referências que indicam o valor terapêutico da *cannabis* encontra-se em um tratado chinês atribuído ao imperador Shen Nung e remonta ao ano 2737 a. C. Nos Estados Unidos, o uso medicinal da planta pode ser encontrado entre 1850 e 1937, estando registrada como uma reconhecida droga medicinal na farmacopeia do país, desde 1942. (FURST, p. 35).

Diferente da função religiosa dos grupos acima citados, as propriedades do peiote e da *cannabis* foram utilizadas, já na década de 1940 pelo Escritório de Serviços Estratégicos²⁶⁶ (OSS) em pesquisas sobre indução de fala por meio de drogas, cujos resultados seriam utilizados em interrogatórios. A pesquisa contava com a presença de Windfred Overhulser, o presidente do comitê, Edward Strecker, presidente da Associação Americana de Psiquiatria, e Harry J. Anslinger, associado ao Escritório Federal de Narcóticos. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 03).

O estudo rejeitou drogas como o álcool, barbituratos e cafeína, sendo que o peiote e escopolamina²⁶⁷ também foram testados, porém, as visões produzidas por essas substâncias interferiam no processo de interrogação. Nesse sentido, a *cannabis* foi escolhida como o melhor agente para a indução de fala, sendo criado um extrato do alucinógeno denominado TD: Droga da Verdade²⁶⁸. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 04)²⁶⁹.

²⁶⁴ Povo indo-europeu habitante do sudoeste da Europa.

²⁶⁵ Povos nômades do Norte da Europa e Ásia

²⁶⁶Office of Strategic Services

²⁶⁷A Escopolamina ou Hioscina, é um dos principais agentes anticolinérgicos e antiespasmódicos, dos derivados dos alcalóides da Beladona. A Escopolamina é um alcalóide encontrado em plantas da família das Solanaceae, a exemplo da atropina, que age como bloqueador colinérgico, nos receptores muscarínicos da acetilcolina, apresentando efeitos antidismenorréico, antiarrítmico, antiemético e antivertiginoso.

²⁶⁸Truth Drug

²⁶⁹A OSS concluiu que a melhor forma de utilização do TD era injeta-lo em um cigarro, sendo que uma dosagem alta do concentrado poderia tornar o sujeito impróprio para uma interrogação. Os relatórios da OSS, segundo os autores, indicam algumas reações dos indivíduos expostos ao TD, estando entre elas a diminuição de inibições

Em 1947, Dr. Charles Savage conduziu estudos com mescalina no Instituto de Pesquisa Naval de Bethesda e ainda na década de 1940, a Agência Central de Inteligência²⁷⁰ (CIA) conduziu pesquisas sobre o desenvolvimento de técnicas de interrogação, que envolviam narco-hipnose e combinações de duas diferentes drogas com efeitos contraditórios:

Uma alta dose de barbitúricos era administrada para “derrubar” o indivíduo, para então receber uma injeção de estimulantes, usualmente do tipo anfetamínico. Quando ele começava a retornar de seu estado sonambúlico, ele alcançaria um determinado estado inefável antes de tornar-se plenamente consciente. Descrito nos documentos da CIA enquanto uma “zona crepuscular”, essa condição “grogue” era considerada ideal para interrogatórios. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 07)²⁷¹.

Já no início da década de 1950, a cocaína passou a ser percebida como um potencial soro da verdade, podendo produzir

[...] euforia, loquacidade, etc. “quando administrada por injeção de “largas doses”, de acordo com uma prévia de um documento restrito, “pode causar temerosas e alarmantes alucinações”. O documento prossegue reportando que a cocaína “combate...a catanonia ou esquizofrênicos catatônicos”, e conclui que com recomendações a droga pode ser estudada posteriormente. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 11)²⁷².

Após pesquisas com derivados de cocaína, ocorreram testes com heroína e, por volta de 1950, o LSD-25 (*Lysergic Acid Diethylamide*) passou a ser testado. O contexto contava com poucos estudos sobre as propriedades do LSD, sendo que a primeira pessoa a investigar tal composto foi o filho do presidente da empresa farmacêutica *Sandoz*, Dr. Wemer Stoll, cujos resultados foram apresentados no livro *Arquivos Suecos de Neurologia*²⁷³, publicado em 1947. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 13)²⁷⁴.

sexuais e senso de humor acentuado, assim como algumas reações tóxicas. O indivíduo ainda poderia sofrer um grande estímulo de fala, bem como poderia não dizer sequer uma palavra. (LEE; SHLAIN, p. 04-05).

²⁷⁰Central Intelligence Agency.

²⁷¹ “A heavy dose of barbiturates was given to knock the subject out, and then he received an injection of a stimulant, usually some type of amphetamine. As he started to come out of a somnambulism state, he would reach a certain ineffable point prior to becoming fully conscious. Described in CIA documents as “the twilight zone”, this groggy condition was considered optimal for interrogation.” (LEE; SHLAIN, 1992, p. 07).

²⁷² “[...] elation, talkativeness, etc.” when administered by injection. “Larger doses,” according to a previously classified document, “may cause fearful-ness and alarming hallucinations.” The document goes on to report that cocaine “counteracts ... the catatonia of catatonic schizophrenics” and concludes with the recommendation that the drug be studied further”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 11).

²⁷³Swiss Archives of Neurology.

²⁷⁴As propriedades alucinógenas do LSD não foram uma surpresa para a comunidade científica na medida em que a Sandoz já havia desenvolvido estudos sobre o fungo ergot, uma fonte natural de ácido lisérgico. De acordo com Lee e Shlain, um documento da ARTICHOKE datado de 1951 apresenta que o ácido foi primeiramente utilizado em um estudo sobre os efeitos de vários químicos, estando associado à morfina, éter, benzedrina e mescalina.

Lee e Shlain indicam estudos sobre LSD desenvolvidos por psiquiatras da CIA, e os resultados apontavam para amnésias após os interrogatórios. Após a fase de testes, foi elaborado um memorando intitulado *Novo Agente Potencial para Guerra Não Convencional*.²⁷⁵ (LEE; SHLAIN, 1992, p. 22), o qual argumentava que o LSD era útil

[...] para conseguir declarações reais e apuradas de sujeitos sob sua influência durante o interrogatório. Ademais, os dados em mãos sugeriam que o LSD poderia ajudar a reviver memórias de experiências passadas. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 14)²⁷⁶.

Apesar dos progressos com a pesquisa, foi reconhecido que o LSD não era um soro da verdade em si, uma vez que informações precisas não poderiam ser obtidas de um indivíduo sob a influência da substância, a qual induz uma ansiedade e perda do contato com a realidade. (LEE, SHLAIN, 1992, p. 14-15)²⁷⁷.

5.3 Cinema e alucinógenos na década de 1960

Encontramos a vinculação entre satanismo e bruxaria com o uso de drogas alucinógenas, em outros filmes produzidos na década de 1960. No filme *A Maldição do Altar Escarlate* (1968), o personagem Robert Manning está sob o efeito de drogas, quando o grupo vinculado a bruxa Lavínia tenta fazê-lo assinar um pacto com Satã.

As cenas que representam os efeitos do composto ingerido por Robert são apresentadas com cores saturadas, bem como figuras disformes semelhantes às de um caleidoscópio, acompanhadas por um som agudo e variante, que causa uma sensação de aproximação e afastamento acompanhado pelas cores e demais cenas. O personagem lembra-se dos acontecimentos de seus supostos sonhos, mas durante a experiência alucinógena, aparenta não ter controle sobre seu corpo, lembrando que o composto foi usado na tentativa de persuadi-lo a assinar um pacto com Satã. A função dos alucinógenos, para o grupo comandado pela bruxa Lavínia está, portanto, vinculada à tentativa de conectar-se com um tempo e espaços sagrados, não visíveis sem a sua utilização.

²⁷⁵ Potential New Agent for Unconventional Warfare

²⁷⁶ “[...] for eliciting true and accurate statements from subjects under its influence during interrogation.” Moreover, the data on hand suggested that LSD might help in reviving memories of past experiences”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 14).

²⁷⁷ Apesar de não ter funcionado enquanto um soro da verdade, o LSD não deixou de ser pesquisado pela CIA, sendo posteriormente utilizado com uma substância “anti-interrogatório” na medida em que poderia causar uma divulgação desinibida de informações, a ansiedade experimentada pelo indivíduo obstruía o processo de interrogação, não deixando de lado as mudanças de humor. “Primeiramente eles pensaram ser um soro da verdade, depois um soro da mentira, e durante um período eles não souberam o que pensar”. (LEE, SHLAIN, 1992, p. 16).

Imagem 25: cena de *A maldição do Altar Escarlate* (1968).



Disponível: CURSE OF THE CRIMSON ALTAR (A maldição do altar escarlate). Direção de Vernon Sewell. Roteiro de Mervyn Haisman, Henry Lincoln. UK. Produzido por Tigon British Film Productions. Dist. Simply Media, Kino Lorber, 1968, (89 min.).

Já na década de 1950, uma adaptação do livro de Lewis Carroll (1832 – 1898) publicado em 1865, *Alice no País das Maravilhas* (1951)²⁷⁸, dirigido por Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson e lançado pela *Walt Disney Productions*. encontramos cores saturadas, consumo de cogumelos e poções por uma criança que experimenta seus efeitos. Durante a década de 1960, a história era associada ao movimento psicodélico e ao movimento da contracultura.²⁷⁹

A Loja dos Horrores (1960)²⁸⁰, dirigido por Roger Corman e lançado pela *Santa Clara Productions*, apresenta a descoberta de uma nova espécie de planta, carnívora, capaz de hipnotizar aqueles dos quais deseja alimentar-se. Conforme a planta é alimentada e cresce, mais forte torna-se seu poder hipnótico. Tal capacidade pode ser associada às descobertas das propriedades do peiote e da *cannabis* nas décadas de 1940 a 1950, como já foi indicado por Lee e Shlain, cujos efeitos podiam alterar a consciência do usuário e constituíram possibilidades para a fabricação da *Truth Drug*.

²⁷⁸ Alice in Wonderland

²⁷⁹Disponível: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/lewis-carrolls-shifting-reputation-9432378/?all>
Acesso: 21/08/2017.

²⁸⁰ The Little Shop of Horrors.

Imagem 26: A planta carnívora e hipnótica de *A Loja dos Horrores* (1960)



. Disponível: <http://www.offscreen.be/nl/offscreen-film-festival-2015/botanicals/little-shop-horrors-1960>
Acesso: 08/05/2018.

Por sua vez, *Sob o Poder da Maldade* (1967)²⁸¹, dirigido por Michael Reeves e lançado pela *Curtwel Productions*, não apresenta exatamente uma experiência alucinógena, mas narra a descoberta de um profissional de hipnose médica, Dr. Marcus Monserrat (Boris Karloff), que obteve êxito em hipnotizar um indivíduo permanentemente, induzindo vontades e ações, sem o mesmo saber de seu estado. Tal narrativa também encontra diálogo com as tentativas da CIA em desenvolver um composto para interrogatórios.

Ainda em 1967, o uso de alucinógenos é representado no filme *Viagem ao Mundo da Alucinação* (1967)²⁸², lançado pela *American International Pictures* e dirigido por Roger Corman. Logo no início, em forma de alerta, um narrador esclarece:

Você está a ponto de fazer parte de uma experiência cinematográfica incomum. Uma ficção sobre a droga alucinógena LSD. Hoje seu consumo intensivo, sua produção no mercado negro, junto a outros químicos “expansivos da consciência” representam uma grande preocupação para médicos e autoridades civis. A fabricação ilegal e a distribuição destas drogas é perigosa e pode ocasionar consequências fatais. Muitos foram hospitalizados por elas. Este filme representa uma impactante reflexão sobre uma tendência habitual em nosso tempo, que deve preocupar a todos. (THE TRIP, 1967, 00:00:13)²⁸³.

²⁸¹ The Sorcerers.

²⁸² The Trip.

²⁸³ “You are about to be involved in a most unusual motion picture experience. It deals fictionally with the hallucinogenic drug, LSD. Today, the extensive use in black market production of this and other such “mind-bending” chemicals is of great concern to medical and civil authorities. The illegal manufacture and distribution

O publicitário Paul Groves (Peter Fonda) decide experimentar LSD sob a supervisão de John (Bruce Dern). As cenas que representam sua viagem contam com cores vivas, s cenas desconexas, em conjunto com uma postura de estranhamento por parte de Peter, que está experimentando LSD-25 pela primeira vez.

Imagem 27: cena de *Viagem ao Mundo da Alucinação* (1967).



Disponível:<https://academic.blogspot.com.br/2009/07/great-acid-movies-4-trip-1967.html> Acesso: 06/09/2017.

Submarino Amarelo (1967)²⁸⁴, dirigido por George Dunning e lançado pela *King Features Production*, apresenta uma narrativa de animação que possui os integrantes dos Beatles enquanto personagens, John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr, que auxiliam a salvar Pepperland dos “malvados azuis”.

No filme, também identificamos a presença de cores saturadas em indivíduos e formas desproporcionais, acompanhadas por falas suaves e, aparentemente despreocupadas. Há cenas nas quais o tempo para, acelera, objetos aumentam ou diminuem, e um personagem que afirma: “está tudo na mente” (YELLOW SUBMARINE, 00:20:08, 1967)²⁸⁵. Tais elementos remetem aos efeitos de substâncias alucinógenas, que afetam a percepção do tempo e espaço, muito presentes ao longo da narrativa.

of these drugs is dangerous and can have fatal consequences. Many have been hospitalized as a result. This Picture represents a shocking commentary on a prevalent trend of our time and one that must be of great concern to all”. (THE TRIP, 00:13s, 1967).

²⁸⁴Yellow Submarine.

²⁸⁵ “It’s all in the mind”. (YELLOW SUBMARINE, 00:20:08, 1967).

Imagem 28: cena de *Submarino Amarelo* (1968).



Disponível: YELLOW SUBMARINE (Submarino Amarelo). Direção de George Dunning. Roteiro de Lee Minof, John Lennon, Paul McCartney, Al Brodax, Jack Mendelsohn, Erich Segal, Roger McGough. UK/USA. Produzido por Apple Corps, King Features Production, TVC London. Dist. United Artists Corporation, 1968, (90 min.).

Formas desproporcionais, objetos e animais que falam, partes do corpo que possuem autonomia para desenvolverem suas próprias histórias são elementos identificados em *Storytime* (1968), curta metragem dirigido por Terry Gilliam que reúne breves histórias desvinculadas entre si. Assim como em *Submarino Amarelo*, o filme de Gilliam remete, constantemente, aos efeitos das drogas alucinógenas presentes em seu período de produção.

Imagem 29: Cena de *Storytime* (1968).



Disponível: <https://timecapsules.files.wordpress.com/2007/09/00-05-14.jpg> Acesso: 06/05/2018.

5.4 A utilização de alucinógenos: um ato de crer

As representações cinematográficas do uso de alucinógenos estão intimamente relacionadas ao modo com que os indivíduos, do contexto histórico da década de 1960 nos Estados Unidos, relacionam-se com essas substâncias. O uso de alucinógenos em tal momento não é algo aleatório e desprovido de sentido, ou ainda simplesmente uma forma de transgressão. É uma prática historicamente localizada e com objetivos vinculados a um contexto sociocultural específico.

Tal compreensão caminha em direção ao pensamento de Eliade, uma vez que o autor auxilia a compreender, pela perspectiva da História das Religiões, o condicionamento histórico de um fenômeno religioso. Na medida em que a utilização de alucinógenos pode ser analisada enquanto uma crença, partindo de Certeau e Hervieu-Léger, tal prática é igualmente localizada em um tempo e espaço, sendo que podem ser diversas as funções atribuídas ao uso de tais substâncias, o que varia de acordo com os grupos que as utilizam.

Assim como foi abordado com o satanismo, o uso de alucinógenos, denominados “psicodélicos” em 1957, está inserido em um contexto no qual a instituição religiosa já não é a única fonte de referências, normas e valores, sendo alvo de críticas e progressiva perda de autoridade. (HERVIEU-LÉGER, p. 24). Os alucinógenos passam então a fornecer códigos de sentido para indivíduos que, imersos em um momento de questionamentos, buscam o sentido de sua existência. Nesse sentido, Certeau argumenta que

[...] surgem novas responsabilidades para muitos intelectuais, ou multiplicam-se as confissões de impotência; são desenhadas opções drásticas e alguns, como Timothy Leary, buscam uma saída pelo lado da droga e da mística oriental. (CERTEAU, 2006, p. 177)²⁸⁶.

5.4.1 Aldous Huxley

Podemos destacar alguns nomes, quando abordamos os inícios do uso de psicodélicos, a partir da década de 1950, e que influenciaram as experiências vivenciadas na década de 1960. Sobre o LSD, por exemplo, o Capitain Alfred M. Hubbard (1901 – 1982), foi um dos primeiros

²⁸⁶ “a muchos intelectuales les surgen nuevas responsabilidades, o bien multiplican las confesiones de impotencia; se dibujan opciones drásticas y algunos, como Timothy Leary, buscan una salida por el lado da droga y de la mística oriental. (CERTEAU, 2006, p. 177).

a acreditar no potencial do LSD enquanto uma droga transcendental. Seu primeiro contato com a droga, aos quarenta e nove anos, deu-se em 1951 por intermédio do Dr. Ronald Sandison, que afirmava ter uma profunda e mística experiência. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 43).

Após Hubbard, o Dr. Humphry Osmond (1917 – 2004), psiquiatra britânico que trabalhava com LSD e mescalina no Hospital Weyburn, no Canadá, chamou a atenção para a similaridade entre a estrutura da mescalina e das moléculas de adrenalina, em 1952.

[...] sugerindo que a esquizofrenia pode ser uma forma de auto-intoxicação causada pelo corpo por engano, que produz seus próprios compostos alucinógenos. Osmond notou que a mescalina habilita uma pessoa normal a ver o mundo através dos olhos de um esquizofrênico. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 45)²⁸⁷.

Os relatórios de Osmond chamaram a atenção do escritor britânico Aldous Huxley (1894 – 1963), que em 1931 publicou *Admirável Mundo Novo*²⁸⁸. Ao longo de seus estudos, Huxley passou a defender que os alucinógenos produziam mudanças radicais na consciência, e seu efeito poderia ser benéfico. Neste sentido, Huxley ofereceu-se para trabalhar com Dr. Osmond. (LEE, SHALIN, 1992, p. 46).

Em 1953, Huxley experimentou a mescalina, em sua casa na Califórnia, sob a supervisão de Dr. Osmond, o que resultou na publicação, no mesmo ano, do livro *As Portas da Percepção*²⁸⁹, no qual Huxley defendeu a teoria estabelecida por Henri Bergson (1859 – 1951) de que a função do cérebro e do sistema nervoso é eliminativa e não produtiva, na medida em que protege o indivíduo, impedindo-o de ser esmagado e confundido pela massa de conhecimentos adquiridos ao longo da vida. (HUXLEY, 2002, p. 11).

O estudo de Osmond é citado no livro de Huxley:

Na verdade, havia muitas décadas que esse fato se apresentava ao vivo, diante de todos, mas, a despeito disso, ninguém se havia dele apercebido até que um jovem psiquiatra inglês, que atualmente trabalha no Canadá, se deu conta da grande semelhança de composição química existente entre a mescalina e a adrenalina. Pesquisas posteriores revelam que o ácido lisérgico – um onírico extremamente poderoso, derivado da ergotina – apresenta afinidades com essas duas substâncias, em suas características bioquímicas. (HUXLEY, 2002, p. 06).

²⁸⁷ “[...] implying that schizophrenia might be a form of self-intoxication caused by the body mistakenly producing its own hallucinogenic compounds. Osmond noted that mescaline enabled a normal person to see the world through the eyes of a schizophrenic”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 45).

²⁸⁸ *Brave New World*, trata de uma narrativa futurista sobre uma sociedade totalitária na qual os Controladores do Mundo coagem quimicamente a população para amar sua servidão.

²⁸⁹ *The Doors of Perception*

Desta forma, se esse mecanismo de proteção fosse temporariamente suspenso, se as portas da percepção fossem abertas por um agente químico, como a mescalina ou o LSD, “[...] então o mundo mostrar-se-ia sob uma nova luz”. (LEE, SHLAIN, 1992, p. 45)²⁹⁰. Ao longo de sua narrativa, Huxley percebeu os elementos cotidianos de uma forma distinta: “não contemplava mais uma esquisita combinação de flores; via agora, aquilo mesmo que Adão vira no dia de sua criação – o milagre do inteiro desabrochar da existência, em toda sua nudez”. (HUXLEY, 2002, p. 09).

[...] sempre me pareceu possível que, por meio do hipnotismo, do auto-hipnotismo, da meditação sistemática, ou ainda pela ação de uma droga apropriada, eu pudesse modificar de tal forma minha percepção normal que fosse capaz de compreender, por mim mesmo, a linguagem do visionário, do médium e até do místico. (HUXLEY, 2002, p. 08).

Ao longo de sua experiência, Huxley indicou uma ausência de preocupação com o tempo, que aparentava ser um “perpétuo presente”, cercado por objetos que já não simplesmente contemplava, mas fazia parte deles: “não apenas admirando aqueles pés de bambu, mas em verdade, *sendo-os*, ou melhor, sentindo-me neles”. (HUXLEY, 2002, p. 11, grifo do autor). Vivenciava uma despersonalização na desindividualização que era a cadeira observada, ou ainda a flanela de sua calça, “impregnadas de existência”. (HUXLEY, 2002, p. 15).

Tal como as produções cinematográficas anteriormente trabalhadas, Huxley indica uma percepção mais intensa das cores, sendo capaz de distinguir matizes anteriormente imperceptíveis e, o espaço também deixa de ter importância, “[...] as paredes da sala já não pareciam encontrar-se em ângulos retos”. (HUXLEY, 2002, p. 10). Na visão do autor,

O que nós outros só vemos sob a influência da mescalina pode, a qualquer tempo, ser visto pelo artista, graças a sua constituição congênita. Sua percepção não está limitada ao que é biológica ou socialmente útil. Algo do saber inerente à Onisciência flui através da válvula redutora do cérebro e do ego e atinge sua consciência. Isso lhe dá um conhecimento do valor intrínseco de tudo o que existe. (HUXLEY, 2002, p. 15).

Enquanto a CIA procurava impor um estado alterado aos usuários em função de um controle maior sobre os mesmos, as experiências de Huxley eram autodirigidas e destinadas à expansão da consciência, o que pode ser percebido quando o autor fala sobre a desindividualização dos elementos ao seu redor durante sua experiência com mescalina. (HUXLEY, 2002, p. 16).

²⁹⁰ “[...] then the world would appear in an entirely new light”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 45).

Em 1955, durante a escrita de sua obra *Céu e Inferno*²⁹¹, sequência de *As Portas da Percepção*, Huxley teve sua segunda experiência com a mescalina, acompanhado pelo Dr. Hubbard e pelo filósofo Gerald Heard (1889 – 1971). No mesmo ano e acompanhado por Hubbard, o escritor tomou sua primeira dose de LSD:

[...] o que veio pela porta fechada, ele começou, “era a realização – não o conhecimento, pois isso não era verbal ou abstrato - mas a consciência direta e total, pela perspectiva interior, por assim dizer, do amor como fato cósmico primário e fundamental. (LEE, SHLAIN, 1992, p. 48)²⁹².

Lee e Shlain destacam a importância da influência de Hubbard na cena das pesquisas desenvolvidas sobre experiências induzidas por alucinógenos, “[...] terapia de alta dosagem, sessões em grupo, aumentando os efeitos da droga em luz estroboscópica e experimentos com ESP sob a influência de LSD”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 50)²⁹³. Durante os anos 1950 e 1960 Hubbard forneceu alucinógenos para políticos, estadistas, capitães da indústria, figuras religiosas: “Ele viajou ao redor do mundo com seu próprio avião (ele era um piloto registrado e marinheiro), comprando e escondendo LSD, permutando diferentes drogas e construindo um estoque clandestino”. (LEE; SHLAIN, 1985, p. 51)²⁹⁴.

Hubbard, acompanhado por Huxley, Dr. Oscar Janiger, do filósofo Alan Watts e pesquisadores como Sidney Cohen, Keith Ditman e Arthur Chandler formaram o primeiro grupo informal que usava LSD mais socialmente do que clinicamente. Durante a década de 1960, Hubbard foi contatado pela Indústria americana *Teledyne Technologies*, exercendo a função de consultor em um projeto da Administração Nacional de Aeronáutica e Espaço²⁹⁵ (NASA). (LEE; SHLAIN, p. 51)

Tanto Huxley como Osmond afirmavam que a linguagem patológica, portadora de termos como “alucinação” ou “psicose”, era inadequada para classificar tais experiências, sendo que “uma nova palavra precisava ser cunhada para abranger gama completa de efeitos dessas drogas”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 55)²⁹⁶. Dessa forma, o termo “psicodélico” foi cunhado e

²⁹¹ Heaven and Hell.

²⁹² “[...] what came through the closed door”, he started, “was the realization – not the knowledge, for this wasn’t verbal or abstract – but the direct, total awareness, from the inside, so to say, of love as the primary and fundamental cosmic fact”. (LEE, SHLAIN, 1985, p. 48)

²⁹³ “[...] high-dose therapy, group sessions, enhancing the drug effects with strobe lights, and ESP experiments while under the influence of LSD”. (LEE; SHLAIN, 1985, p. 50).

²⁹⁴ “He traveled around the world in his own plane (he was a registered pilot and master of sea vessels), buying up LSD and stashing it, swapping different drugs, and building an underground supply”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 51).

²⁹⁵ National Aeronautics and Space Administration.

²⁹⁶ “[...] a new word had to be invented to encompass the full range of effects of these drugs”. (LEE; SHLAIN, 1985, p. 55).

introduzido na linguagem psiquiátrica por Osmond, em 1957. Dr. Albert Hofmann, o químico que descobriu o LSD, defendeu o termo cunhado por Osmond, pois corresponderia melhor aos efeitos de tais drogas do que os termos alucinógenos ou psicomiméticos. Ainda na década de 1950, os pesquisadores John MacDonald e James Galvin indicaram que esquizofrênicos não experimentavam a variedade de alucinações visuais provocadas pelo LSD. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 55).

A terapia psiquiátrica desenvolvida por Hubbard atingiu um público mais vasto pelas ações de Osmond, que buscava proporcionar uma experiência mística ou de conversão, envolvendo altas doses de LSD, para quebrar as defesas de ego do paciente durante a experiência química²⁹⁷.

Enquanto estas terapias psiquiátricas indicavam despersonalização ou perda de ego durante o uso do LSD, a CIA classificava estas drogas enquanto agentes produtores de ansiedade, identificando a possibilidade de “quebrar” uma pessoa exposta a um alto nível de stress, durante a experiência com o ácido. Dessa forma, o LSD poderia ser usado tanto em prol da cura de um indivíduo, quanto para a danificação de sua mente, sugerindo que fatores externos à droga influenciavam na resposta do sujeito exposto a tais substâncias. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 57)

Nesse contexto, o Dr. Charles Savage conduziu experimentos com drogas alucinógenas para a marinha americana durante os anos 1950 e, entre os participantes, encontrava-se o escritor Allen Ginsberg, que usou LSD pela primeira vez em 1959 no Instituto Mental de Pesquisa na Califórnia, supervisionado pelo Dr. Joe Adams. Nesse contexto, a afinidade por psicodélicos estava relacionada ao desejo de escapar

[...] de um mundo que eles acreditam ser insuportável para emboscar os reinos escondidos da psique. Drogas são instrumentos para catalisar sua rebelião contra a esmagadora conformidade da cultura americana. [...] sua fome por novas sensações levou-os a procurar transcendência através do jazz, maconha, meditação budista, e a paz frenética do estilo de vida hippie. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 60).²⁹⁸

²⁹⁷O método foi testado em dependentes alcoólicos no Canadá e, em função dos resultados positivos, foi também aplicado em outras categorias de diagnóstico como delinquência juvenil e dependência de narcóticos. Os resultados dessas experiências, de acordo com os autores, também estavam vinculados a mudanças no sistema de valores, religioso e crenças filosóficas daqueles que utilizavam tais substâncias. (LEE; SHLAIN, p.55-56).

²⁹⁸“[...] from a world they found unbearable as to trap the hidden realms of the psyche. Drugs were instrumental in catalyzing their rebellion against the overwhelming conformity of American culture. [...] their hunger for new sensations led them to seek transcendence through jazz, marijuana, Buddhist meditation, and the frenetic pace of the hip lifestyle”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 60).

Estes estudos e experimentos abriram caminho para novas áreas de investigação no campo da psiquiatria; o Dr. Oscar Janiger, por exemplo, foi o primeiro a conduzir um estudo clínico sobre o DMT (Dimetiltryptamina)²⁹⁹, e notou que seus pacientes reportavam percepções estéticas vivas, “[...] levando a uma maior apreciação da arte.” (LEE; SHLAIN, 1992, p. 61)³⁰⁰. Posteriormente conduziu um experimento em que seus pacientes pintavam desenhos antes, durante e depois da experiência com LSD, sendo que os participantes consideravam suas criações pós-LSD mais significativas.

Janiger, assim como o escritor William Burroughs, experimentou alucinógenos por conta própria, e defendia que os efeitos de tais experiências com LSD e mescalina, causavam uma mudança permanente no usuário, uma expansão de consciência: “Sob a influência de mescalina eu tive a experiência de ver uma pintura pela primeira vez, e eu entendi mais tarde que eu conseguia ver a pintura sem usar a droga.” (BURROUGHS *apud* LEE; SHLAIN, 1992, p. 62).³⁰¹

Alguns psiquiatras que usaram LSD defendiam que uma experiência, mesmo que destrutiva, poderia ter um efeito positivo. Porém, outros pesquisadores não concordavam com a característica transcendental do uso de alucinógenos. Na visão de Osmond, os pesquisadores não deveriam desprezar uma perspectiva diferenciada por “[...] transcender estas tendências de pensamento que dignificamos denominando-as como lógica ou razão”. (OSMOND *apud* LEE; SHLAIN, 1992, p. 68).³⁰²

A existência dessas distintas perspectivas acerca do uso de drogas alucinógenas levou a realização da primeira conferência sobre terapia com LSD em 1959, patrocinada pela Fundação Josiah Macy Jr.: “[...] essa é talvez a mais importante reunião de pesquisadores sobre LSD até o momento possibilitando trabalhos neste campo pela comparação de anotações e analisando seus resultados enquanto um grupo”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 69).³⁰³

A conferência contou com a presidência de Dr. Paul Hoch que, apesar das pesquisas demonstrarem o contrário, defendia a ideia de que o LSD e a mescalina eram drogas produtoras de ansiedade, negando que pacientes relataram possíveis efeitos benéficos. A visão de Hoch prevaleceu durante o debate e afetou a utilização de tais compostos nos anos seguintes: as

²⁹⁹ O documentário *DMT: A Molécula do Espírito* (DMT: The Spirit Molecule), lançado em 2010 e dirigido por Mitch Schultz apresenta os efeitos de tal composto e traz brevemente as discussões já presentes na década de 1960.

³⁰⁰ “[...] leading to a greater appreciation of the arts”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 61).

³⁰¹ “Under the influence of mescaline, I have had the experience of seeing a painting for the first time, and I found later that I could see the painting without using the drug”. (BURROUGHS In: LEE; SHLAIN, 1992, p. 62)

³⁰² “[...] transcends those fashionable ruts of thinking that we dignify by calling logic and reason”. (OSMOND In: LEE; SHLAIN, 1992, p. 68).

³⁰³ “it was perhaps the most important gathering of LSD researchers to date for it enabled workers in the field to compare notes and analyze their findings as a group”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 69).

drogas alucinógenas foram consideradas “[...] extremamente perigosas pois levam o indivíduo à insanidade”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 70)³⁰⁴.

Diante de tal debate constatamos que, já nos finais de 1950 e início da década de 1960, algumas pessoas utilizavam os alucinógenos como instrumentos para “abrir as portas da percepção”, como afirmava Huxley, ou, de acordo com Osmond, como forma de atingir uma experiência mística, de conversão, de expansão de consciência rumo a uma desindividualização e a perda de ego.

5.4.2 Timothy Leary

Ainda no mesmo contexto, a liberdade para escolher um sistema de fé atingiu a figura de Timothy Leary (1920-1996), um psicólogo que foi diretor de pesquisa clínica e psicológica na Fundação Kaiser na Califórnia entre 1954 e 1959. Em 1957, a revista *Life* publicou um artigo sobre um “cogumelo mágico” escrito por R. Gordon Wasson (1898 – 1986) após uma viagem ao México, durante a qual provou o alucinógeno, o que ocasionou agitação no mundo jornalístico: “Um grande público foi introduzido no misterioso mundo dos alucinógenos químicos, e logo centenas de pessoas começaram a reunir-se no México para procurar seu próprio *curandeiro*”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 72, grifo do autor)³⁰⁵.

O trabalho de Leary, um dos que se interessaram pelo artigo de Wasson, culminou com sua indicação para palestrante na Universidade de Harvard, onde estudantes e professores foram “cobaias” da CIA para experimentos com LSD, com financiamento militar. No verão de 1960, durante uma viagem ao México, Leary experimentou cogumelos:

Três anos atrás, em uma tarde ensolarada no jardim de Cuernavaca, eu comi sete dos assim chamados “cogumelos sagrados” fornecidos a mim por um cientista da Universidade do México. Durante as próximas cinco horas, eu estava girando em uma experiência que pode ser descrita em muitas metáforas extravagantes, mas que foi acima de tudo e sem dúvida a mais profunda experiência religiosa de minha vida. (LEARY, 1963, p. 324).³⁰⁶

³⁰⁴ “[...] extremely dangerous because they drove people insane”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 70).

³⁰⁵ “A mass audience was introduced to the mysterious world of chemical hallucinogens, and soon hundreds of people started flocking to Mexico to find their own *curandeiro*”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 72).

³⁰⁶ “Three years ago, on a sunny afternoon in the garden of Cuernavaca villa, I ate seven of the so-called “sacred mushrooms” which had been given to me by a scientist from the University of Mexico. During the next five hours, I was whirled through an experience which could be described in many extravagant metaphors but which was above all and without question the deepest religious experience of my life”. (LEARY, 1963, p. 324).

Este é um dos exemplos de como Leary relacionava a ingestão de tais compostos, com a possibilidade de atingir uma experiência religiosa, justamente em um momento marcado pela diversificação de crenças. No entanto, pensando nas afirmações de Hervieu-Léger (2008), a trajetória individual não se diversifica infinitamente, mas pertence a lógicas que correspondem a diferentes combinações possíveis das dimensões de identidade religiosa. Tal pensamento encontra sentido no caso de Leary, considerando a formação de um grupo ao redor de tal figura, posteriormente compreendida enquanto *Sumo Sacerdote*³⁰⁷ do LSD.

É uma prática comunitária imersa em um período de questionamento e, não se trata apenas de expandir a consciência, mas os indivíduos que acreditam em tal processo, na medida em que “a verdade religiosa não se capitaliza. Só pode ser compartilhada. Compartilha. Por isso, a prática comunitária consiste em fazer juntos essa verdade e apostar em comum no ato de crer”. (CERTEAU, 2006, p. 29)³⁰⁸.

Após a experiência em Cuernavaca, Leary passou a desenvolver estudos sobre substâncias que instauravam outras realidades e uma nova concepção da psique humana, iniciando uma pesquisa sobre psilocibina³⁰⁹, com a aprovação do Dr. Harry Murray, presidente do Departamento de Relações Sociais, que voluntariou-se para as sessões com o psicodélico e, “[...] tornou-se um dos muitos professores e estudantes de graduação a provar a pílula de cogumelo sob a orientação de Leary”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 73).³¹⁰

Leary obtinha seus recursos da Sandoz, e distribuía para alguns pesquisadores. Um dos interessados em seus trabalhos foi Richard Alpert, professor assistente de Harvard. Leary e Alpert tornaram-se parceiros na pesquisa sobre os efeitos emocionais e criativos das pílulas de cogumelo. Durante tal período, os pesquisadores tiveram contato com as obras de Aldous Huxley, *As Portas da Percepção* e *Céu e Inferno*. (LEE; SHLAIN, p. 74-75).

Leary e Huxley tiveram uma experiência conjunta com *psilocibina*, e Huxley defendia que “[...] a melhor maneira de provocar vastas mudanças na sociedade é oferecer experiências ao talentoso, aos bem-nascidos, aos ricos inteligentes, e outros em posição de influência.” (LEE; SHLAIN, 1992, p. 75)³¹¹.

Nesse período, Leary conheceu Dr. Humphry Osmond por intermédio de Huxley:

³⁰⁷High Priest

³⁰⁸ “la verdad religiosa no se capitaliza. Sólo puede compartirse. Comparte. Por eso, la práctica comunitaria consiste en hacer junto esa verdad y apostar en común al acto de creer”. (CERTEAU, 2006, p. 29).

³⁰⁹ A psilocibina é uma substância alucinógena obtida a partir de determinados tipos de cogumelos encontrados em regiões da Europa, América do Sul, México e os EUA.

³¹⁰ “[...] becoming one of the first of many faculty and graduate students to sample the mushroom pill under Leary’s guidance”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 73).

³¹¹ “[...] the best way to bring about vast changes in Society was to offer the experience to the talented, the well-born, the intelligent rich, and others in positions of influence”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 75).

Nós não seremos limitados pelo ponto de vista patológico. Nós não interpretaremos êxtase como paranóia, ou calma e serenidade como catatonia; nós não iremos diagnosticar Buda como um destacado esquizóide; ou Cristo como um exibicionista masoquista; nem a experiência mística como um sintoma; nem o estado visionário como um modelo de psicose. (LEARY, 1995, p. 75)³¹².

Huston Smith, professor de filosofia do Instituto de Tecnologia de Massachusetts³¹³ (MIT) estava de acordo com a visão de Leary quanto ao uso de psicodélicos para produzir estados místicos de consciência. Defendia que tais drogas não eram apenas meios para alcançar uma sensibilidade espiritual, como também abriam a possibilidade de trazer a experiência religiosa para dentro do laboratório, onde poderia ser examinada e, talvez, até explicada em termos científicos. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 76).

O grupo de Leary não atuava apenas no espaço acadêmico, como também conduzia sessões fora da universidade, defendendo que mais indivíduos deveriam ter a oportunidade de experimentar a expansão da consciência por meio de drogas:

[...] a limitada visão da realidade prevalece na sociedade moderna como parte atribuída às drogas dominantes, álcool e café. Mude as drogas, e uma mudança de coração naturalmente a seguirá: “Política, religião, economia, estrutura social, são baseadas em estados de consciência. A causa do conflito social é usualmente neurológica. A cura é bioquímica. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 79)³¹⁴.

Leary defendia o que Certeau (2006) define como “prática comunitária”, que apenas possui realidade no intercâmbio, na distribuição, em um fazer juntos. Tal movimento envolveria uma eterna partida ao espaço ilimitado, infinito, na medida em que diferentes indivíduos possuem compreensões distintas sobre uma mesma prática, em um mesmo grupo, impulsionando a própria dinâmica que mantém a crença viva.

A notícia sobre as novas drogas alcançou rapidamente as personalidades vinculadas ao mundo da música, como John Coltrane que “[...] tomou LSD e relatou após retornar de sua

³¹² “We were not to be limited by the pathological point of view. We were not to interpret ecstasy as mania, or calm serenity as catatonia; we were not to diagnose Buddha as a detached schizoid; nor Christ as an exhibitionistic masochist; nor the mystic experience as a symptom; nor the visionary stat as a model psychosis”. (LEARY, 1992, p. 75).

³¹³ Massachusetts Institute of Technology.

³¹⁴ “[...] the limited vision of reality prevailing in modern Society was partly attributable to the dominant drug, alcohol and coffee. Change the drugs, and a change of heart would naturally follow: “Politics, religion, economics, social structure, are based on shared states of consciousness. The cause of social conflict is usually neurological. The cure is biochemical”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 79)

viagem interior que “percebeu a inter-relação entre todas as formas de vida””. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 79)³¹⁵.

For por meio de Ginsberg que a existência do trabalho de Leary chamou a atenção da denominada Geração *Beat*³¹⁶, que contava com a presença de Neal Cassady, Jack Kerouac, Charles Olson, Arthur Koestler, William Burroughs, Alan Ansen e Gregory Corso, dentre outros. Nesse momento, Leary promovia a *psilocibina* como uma pílula para a cura da doença social, uma das drogas que abriam as portas da percepção, mesmo que “[...] você não precise de drogas para ficar “alto”, mas drogas auxiliam enquanto um atalho útil até certas etapas de treinamento”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 82)³¹⁷.

Leary teve seu primeiro contato com LSD por intermédio de Michael Hollingshead, que trabalhou para o Intercâmbio Cultural Britânico. Durante seu período em Nova York, Hollingshead mesclou LSD com um concentrado de açúcar e água destilada, uma combinação utilizada por Leary e outros membros do projeto sobre *psilocibina*, tornando o LSD parte do repertório da pesquisa. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 83):

Aqueles primeiros dias em Harvard foram acusados de um mistério e excitação especiais. “Ligar-se” ainda não era identificado com um estilo de vida particular ou conjunto de valores, e não haviam mapas ou guias para traçar o caminho. Para aqueles que embarcaram nessa esmagadora jornada interior, nada e tudo parecia possível. Era como se todos os grilhões fossem repentinamente removidos. “LSD envolvia risco”, dizia Hollingshead. “Era anarquista; isso aborreceu nossos *applecards*, atacou nossas valiosas ilusões, sabotou nossas crenças... Ainda, haviam alguns do meu círculo que, com Rimbaud, podiam dizer, ‘Eu sonhei com cruzadas, viagens sem sentido de descobertas, repúblicas sem história, revolução moral, deslocamento de raças e continentes. Eu acreditei em todas essas mágicas’”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 84-85).³¹⁸

No entanto, a perspectiva positiva sobre o uso de tais psicodélicos não era compartilhada por todos no ambiente acadêmico de Harvard, lembrando que o uso dessas substâncias já havia sido considerado pela CIA enquanto altamente danoso. Ainda assim, Leary permaneceu supervisionando sessões fora da universidade sendo, mais tarde, notificado pela Administração

³¹⁵ “[...] took LSD and reported upon returning from his inner voyage that the he “perceived the interrelationship of all life forms”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 79).

³¹⁶Beat Generation.

³¹⁷ “[...] you don’t need drugs to get high, but drugs do serve as a useful shortcut at certain stages of training”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 82).

³¹⁸ “Those early days at Harvard were charged with a special mystery and excitement. “Turning on” had not yet become identified with a particular lifestyle or set of values, and there were no maps or guideposts to chart the way. To those who embarked upon these shattering inner journeys, anything and everything seemed possible. It was as if all the fetters were suddenly removed. “LSD involved risk,” Hollingshead said. “It was anarchistic; it upset our *applecards*, torpedoed our cherished illusions, sabotaged our beliefs Yet there were some of my circle who, with Rimbaud, could say, ‘I dreamed of crusades, senseless voyages of discovery, republics without a history, moral revolution, displacement of races and continents. I believed in all the magics.’”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 84-85).

de Comidas e Remédios³¹⁹ (FDA) de que não poderia dar continuidade a sua pesquisa sem a presença de um médico, quando as drogas fossem administradas. (LEE; SHLAIN, p. 73). Posteriormente, Leary e Alpert foram ordenados a entregar seus suprimentos de *psilocibina* para o serviço de saúde da universidade, e um comitê específico foi formado para supervisionar futuros experimentos. No final de 1962 o projeto estava oficialmente finalizado. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 87).

Em 1963, Richard Alpert foi demitido de seu cargo de professor por violar o acordo que o proibia de fornecer LSD para estudantes não graduados; foi a primeira vez que um membro de Harvard foi demitido no século XX. No mesmo ano, Leary e Alpert escreveram uma declaração para a *Harvard Review*, *A Política de Expansão de Consciência*³²⁰, em que descreviam a universidade como “[...] o aparato do Establishment para treinamento de empreiteiros de consciência”. (SHLAIN, 1992, p. 88)³²¹. Nesse contexto, Leary, decidiu levar seu pensamento diretamente à população, em particular os jovens.

Ele estava convencido de que a revelação e a Revolução estavam nas mãos. A esperança pelo futuro repousava em uma simples equação: quanto mais nós nos “sintonizarmos”, melhor. [...] Leary assumiria o papel de Sumo Sacerdote, incitando seus irmãos a “ligar-se, sintonizar-se, libertar-se”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 89).³²²

Mesmo com a expulsão de Alpert, Leary e o pesquisador continuaram com seus estudos sobre o uso religioso de drogas psicodélicas com a formação de uma comunidade sem fins lucrativos denominada Federações para a Liberdade Interior³²³(IFIF), com escritórios em Boston, Nova York e Los Angeles. Influenciados pelo pensamento de Leary, a IFIF “[...] acreditava que todos deveriam ter a permissão de utilizar químicos para expansão de consciência, porque a “liberdade interior” fornecida por eles era um assunto pessoal e não governamental”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 96)³²⁴.

Em 1963, a IFIF mudou sua sede para o hotel Zihuatanejo, no México com vistas a realizar um experimento de vida transcendental, baseado nos escritos de Aldous Huxley. Huxley recusou o convite para participar de tal experiência, morrendo em vinte e dois de

³¹⁹ Food and Drug Administration.

³²⁰ The Politics of Consciousness Expansion.

³²¹ “[...] the Establishment’s apparatus for training consciousness-contractors”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 88).

³²² “He was convinced that the revelation and Revolution were at hand. The hope for the future rested on a simple equation: the more who turned on, the better. It would be a twentieth-century remake of the Children’s Crusade, with legions of stoned youth marching ever onward to the Promised Land. Leary would assume the role of High Priest, urging his brethren to “turn on, tune in, and drop on””. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 89).

³²³ Federations for Internal Freedom.

³²⁴ “[...] believed that everyone should be allowed to use mind-expanding chemicals because the “internal freedom” they provided was a personal and not a governmental matter”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 96).

novembro daquele ano, após uma injeção intravenosa de LSD-25. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 96-97).

Durante a experiência em Zihuatanejo, mais de cinco mil pessoas candidataram-se para participar. O experimento finalizou na medida em que saiu do controle de Leary e Alpert. Aqueles que não foram aceitos no programa instalaram-se nas proximidades do local e após seis semanas, “[...] reportagens sensacionalistas na imprensa Mexicana levaram a expulsão dos colonizadores de SLD”. (LEE; SHLAIN, 1985, p. 81)³²⁵. Ao retornarem para os Estados Unidos, Leary e Alpert estabeleceram-se em uma casa em Millbrook, com o auxílio financeiro de Billy Hitchcock.

Neste período, a IFIF tornou-se A Fundação Castalia³²⁶, uma comunidade experimental e um centro de pesquisa para escritores, artistas e acólitos psicodélicos, os quais acreditavam ser a vanguarda de uma revolução psicodélica que mudaria a sociedade por inteiro. Os artigos produzidos pelos pesquisadores eram publicados na *The Psychedelic Review*³²⁷, objetivando a criação de um diálogo entre tal comunidade e o restante da sociedade. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 98).

Eles compartilhavam um estilo de vida comum voltado à exploração de realidades por meio de seu próprio sistema nervoso em um ambiente criativo ao invés de clínico. Seu objetivo era descobrir e cultivar a divindade em cada pessoa. Os membros permanentes da família frequentemente *tripped* juntos, alternando o shaman em sessões “siga o mestre” envolvendo altas doses de LSD-25. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 98)³²⁸.

Entre os músicos que passaram por Millbrook destacam Maynard Ferguson, Steve Swallow, Charles Lloyd e Charles Mingus, bem como o filósofo Alan Watts, e os psiquiatras Humphry Osmond e Ronald David Laing. (LEE; SHLAIN, p. 85). Neste período, foram realizados cursos com a intenção de oferecer à população, a oportunidade de explorar a experiência psicodélica por meio de meditações budistas, yoga, e outras técnicas não químicas. (LEE; SHLAIN, p. 103).

³²⁵ “[...] lurid reports in the Mexican press led to the expulsion of the LSD colonists”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 81).

³²⁶The Castalia Foundation.

³²⁷A Revisão Psicodélica

³²⁸ “They shared a common lifestyle geared toward exploring the realities of their own nervous systems in a creative rather than a clinical setting. Their goal was to discover and cultivate the divinity within each person. The permanent members of the household regularly tripped together, rotating as shaman in “follow the leader” sessions involving high doses of LSD-25”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 98).

Após a experiência em Millbrook, 1963 Leary desenvolveu um manual baseado no *Livro Tibetano dos Mortos* (1963), o *Bardo Thodol*, também citado em *As Portas da Percepção* de Huxley.

Na literatura da experiência religiosa, abundam referências aos sofrimentos e terrores que esmagam os que se defrontam, com demasiada rapidez, face a face com qualquer manifestação do *Mysterium Tremendum*. Em linguagem teológica, esse temor é função da incompatibilidade entre o egotismo do homem e a pureza divina; entre a mesquinhez auto-agravada do homem e o Deus infinito. (HUXLEY, 2002, p. 24-25).

Citando Jacob Boehme e William Law, Huxley defendia que a Divina Luz, em toda sua intensidade, só poderia ser percebida pelas almas pecadoras, sob a forma de chamas do purgatório, o que se assemelharia as ideias expostas no *Livro Tibetano dos Mortos*:

[...] pelo qual a alma que se desapega foge atormentada da Serena Luz do Vazio e, até mesmo das Luzes menos intensas, indo lançar-se, precipitadamente, na confrontadora escuridão da personalidade, reencarnando-se em um recém-nascido, transformando-se até em animal, em um infeliz fantasma ou indo até ao inferno. (HUXLEY, 2002, p. 25).

Na introdução de sua obra, Leary também defendia que outras experiências de consciência poderiam ser atingidas de diversas formas:

[...] privação sensorial, exercícios de ioga, meditação disciplinada, êxtases religiosos ou estéticos, ou espontaneamente. Mais recentemente elas se tornaram disponíveis para qualquer um mediante a ingestão de drogas psicodélicas como LSD, psilocibina, mescalina, DMT, etc. (LEARY, 1992, p. 03)³²⁹.

Tais drogas agiriam enquanto chaves químicas, abrindo a mente e liberando o sistema nervoso de seus padrões e estruturas ordinários. Na visão de Leary, a experiência psicodélica dependeria do arranjo e do cenário. O arranjo referir-se-ia à preparação do indivíduo, sua estrutura de personalidade e humor no momento, enquanto o cenário relacionava-se ao elemento físico: clima, atmosfera do ambiente e pessoas presentes. (LEARY, 1992, p. 03).

Citando Lama Govinda, Leary defendia ser um livro útil, tanto para os vivos como para os mortos. (LEARY, 1992, p. 04). No “[...] *Bardo Thodol*, a libertação garantida pelo livro

³²⁹ “[...] sensory deprivation, yoga exercises, disciplined meditation, religious or aesthetic ecstasies, or spontaneously. Most recently they have become available to anyone through the ingestion of psychedelic drugs such as LSD, psilocybin, mescaline, DMT, etc.”. (LEARY, 1992, p. 03).

tibetano do estado entre a vida e o renascimento – estado chamado pelo homem de morte – foi transmitida em linguagem simbólica”. (GOVINDA *apud* LEARY, 1992, p. 17)³³⁰.

[...] um livro descrevendo as experiências esperadas no momento da morte, durante um período intermediário de quarenta e nove (sete vezes sete) dias, e durante o renascimento numa outra estrutura corpórea. (LEARY, 1992, p. 04)³³¹.

Para Leary existiriam três fases da experiência psicodélica: a primeira, o *Chikhai Bardo*, seria o período da transcendência completa na qual não existiriam visões, espaço-tempo, nem pensamento, apenas a consciência pura e liberdade extasiante. Na segunda fase, *Chonyid Bardo*, ocorreria o envolvimento do self e a presença de alucinações, compreendidas como aparições cármicas. Por fim, a terceira fase, o *Sidpa Bardo*, envolveria o jogo de realidade rotineira e o self.

Para os iniciados, o primeiro estágio de iluminação dura mais. Para os despreparados, os *heavy game players*, aqueles que se agarram angustiadamente a seus egos, e para aqueles que tomam a droga num cenário não-apropriado, a luta para voltar à realidade começa cedo e normalmente dura até o fim da sessão. (LEARY, 1992, p. 05, grifo nosso)³³².

O propósito de tal processo, na visão de Leary, não seria atingir o Nirvana, mas proporcionar uma libertação do “[...] “fluxo vital” do ego” (EVANS-WENTZ *apud* LEARY, 1992, p. 06), de modo a fornecer a maior consciência possível e um “bom renascimento”, no qual a morte desempenharia um papel de iniciação em tal processo. A “arte de morrer”, portanto, seria tão importante quanto a “arte de viver”. Ao citar Carl Jung, Leary enfatizava que as instruções contidas no *Livro Tibetano dos Mortos* objetivavam

[...] lembrar ao morto a experiência de sua iniciação e os ensinamentos de seu guru, pois a instrução é, [...] nada menos do que uma iniciação do morto na vida do Bardo, da mesma forma como a iniciação do vivo foi uma preparação para o Além. [...] Na iniciação do vivo, entretanto, este “Além” não é um mundo além da morte, mas uma inversão dos propósitos da mente e da perspectiva, um “Além” psicológico. (JUNG *apud* LEARY, 1992, p. 12)³³³.

³³⁰ “[...] Bardo Thödol, the Tibetan book vouchsafing liberation from the intermediate state between life and re-birth, - which state men call death, - has been couched in symbolical language”. (LEARY, 1992, p. 17)

³³¹ “[...] a book describing the experiences to be expected at the moment of death, during an intermediate phase lasting forty-nine (seven times seven) days, and during rebirth into another bodily frame”. (LEARY, 1992, p. 04).

³³² “For the initiated the first stage of illumination last longer. For the unprepared, the heavy game players, those who anxiously cling to their egos, and for those who take the drug in a non-supportive setting to their struggle to regain reality begins early and usually lasts to the end of their session”. (LEARY, 1992, p. 05).

³³³ “[...] recall to the dead man the experiences of his initiation and teachings of his guru, for the instruction is, [...] nothings less than an initiation of the dead into the Bardo life, just as the initiation of the living was a preparation for the Beyond. [...] In the initiation of the living, however, this “Beyond” is not a world beyond death, but a reversal of the mind’s intentions an outlook, a psychological “Beyond”. (LEARY, 1992, p. 12).

Sob a aparência de ciência da morte, *O Livro dos Mortos* revelaria o segredo da vida, e a química moderna proporcionaria a chave para outras formas de consciência. A perspectiva defendida por Leary é distinta daquelas defendidas por Dr. Humphry Osmond e outros terapeutas psicodélicos da década de 1950. Leary, como destacamos, apresentava um processo de iniciação para a expansão de consciência, por meio do uso de psicodélicos³³⁴. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 108).

Na medida em que Leary compreendia a utilização de alucinógenos como uma iniciação é possível estabelecermos uma relação com as análises de Eliade e Furst já trabalhadas aqui. O peiote, por exemplo, era utilizado pelos huichóis não apenas por seu aspecto medicinal, como também enquanto rito de iniciação para os huichóis comuns e xamãs eleitos transcenderem sua condição humana. (FURST, 1980, p. 110). Eliade defendia que o uso do suco de tabaco e outros narcóticos em iniciações xamânicas, tinham a função de uma morte ritual. (ELIADE, 2002, p. 103).

Na década de 1960, Leary ainda publicou *Orações Psicodélicas & Outras Meditações* (1966)³³⁵, *Inicie sua Própria Religião* (1967)³³⁶, *A Política do Ecstasy* (1968)³³⁷ e *Sumo Sacerdote* (1968)³³⁸. Tais livros demonstram que Leary recebeu influências de Huxley, Burroughs, Gordon Wasson, Walter Clarck, Arthur Koestler, Charles Mingus, Ginsberg e outros. (LEARY, 1995, p. XXVI).

Assim como identificamos em LaVey, permanências e rupturas com uma tradição religiosa, na medida em que há uma diversificação de crenças, também observamos em Leary uma reutilização do vocabulário cristão, portador de símbolos e signos, em prol de um novo propósito. Já no primeiro capítulo de *Sumo Sacerdote*, lançado em 1968, após citar a Bíblia, “no início Deus criou o céu e a terra” (LEARY, 1995, p. 02)³³⁹, o autor argumenta:

No início havia o LIGAR-SE. A luz, a iluminação. A elétrica viagem. A energia repentina que inicia o novo sistema. O LIGAR-SE é Deus. Tudo é feito a partir do

³³⁴Leary, Hollingshead, Art Kleps, possuíam opiniões distintas no que se refere às experiências com LSD. Hollingshead, por exemplo, não considerou sua experiência com a substância enquanto algo que levou ao Nirvana. Por sua vez, Kleps defendia que Leary enfatizava demasiadamente as boas experiências com LSD, sendo que usá-lo não é um método fácil para a realização pessoal. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 91).

³³⁵ *Psychedelic Prayers & Other Meditations*

³³⁶ *Start Your Own Religion*

³³⁷ *The Politics of Ecstasy*

³³⁸ *High Priest*

³³⁹ “in the beginning God created the heavens and the earth”. (LEARY, 1995, p. 02).

LIGAR-SE e sem ele não há nada feito. Nesse LIGAR-SE houve vida; e a vida é a luz do homem. Tem sido sempre a mesma. (LEARY, 1995, p. 02)³⁴⁰.

Identificamos em Leary, e em outros grupos usuários de psicodélicos, diversas apropriações das tradições religiosas de seu contexto histórico e das tradições orientais vinculadas ao budismo, tantrismo e hinduísmo, perceptíveis nas práticas em Millbrook cujo objetivo era ensinar a atingir a experiência psicodélica por meio de meditações budistas, yoga, e outras técnicas não químicas. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 103).

As experiências de Leary obtidas no México, em Cuavernaca, são indícios de uma redescoberta da utilização de substâncias psicodélicas por outras culturas. Outros acadêmicos também estavam entrando em contato com esses outros grupos no México, como é o caso de R. Gordon Wasson, que viajou para o país, conheceu uma “[..] *medicin woman*, que concordou servir-lhes *teonacati*, ou “A carne de Deus”, como denominava-se os cogumelos divinos”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 72)³⁴¹.

[...] o amplo número de jovens “sintonizados” olhou para as tradições não-Ocidentais – o misticismo oriental, mágica e ocultismo europeus, e o xamanismo primitivo (especialmente a sabedoria indígena americana) – com o objetivo de tornar visível uma estrutura coerente para compreender suas visões pessoais”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 185)³⁴².

5.4.3 Os usos do LSD

Ainda no mesmo contexto que Leary, podemos identificar outros grupos que utilizavam alucinógenos com um propósito religioso: a Igreja Neo-Americana *Boohoo*³⁴³, os *Pranksters* e, os Guardiões Psicodélicos³⁴⁴. Identificamos, também, outros produtores de LSD, como Augustus Owsley Stanley, Melissa Cargill e Robert Scully (Tim Scully) que em 1965 começaram a produção em grande escala e, em 1966 estabeleceram um laboratório em Point Richmond, na Califórnia.

³⁴⁰ In the beginning was the TURN ON. The flash, the illumination. The electric trip. The sudden bolt of energy that starts new system. The TURN ON was God. All things were made from the TURN ON and without Him was not anything made. In this TURN ON was life; and the life was the light of men. It has always been the same. (LEARY, 1995, p. 02).

³⁴¹ “[..] medicine woman who agreed to serve them *teonanacati*, or “God’s flesh,” as the divine mushrooms were called”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 72).

³⁴² “[...] that large numbers of turned-on youth looked to non- Occidental traditions—Oriental mysticism, European magic and occultism, and primitive shamanism (especially American Indian lore)—in an attempt to conjure up a coherent framework for understanding their private visions”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 185).

³⁴³ Neo-American Boohoo Church.

³⁴⁴ Psychedelic Rangers.

A Igreja Neo-Americana *Boohoo* foi fundada por Arthur Kleps, em 1966, que experimentou mescalina durante sua graduação em psicologia em 1960 e teve contato com a comunidade de Millbrook. O grupo também contava com a *Bíblia Boohoo*³⁴⁵ e defendia o seu uso do LSD como “[...] sacramental, similar aos rituais do peiote praticados pelos índios da Native American Church, e, portanto, deveriam ser protegidos sob a lei”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 105)³⁴⁶.

Por sua vez, os Guardiões Psicodélicos, grupo formado por John Starr Cooke, também estabeleceram contato com Millbrook e defendiam “[...] que ao difundir as revelações sobre o LSD, estariam auxiliando a iluminar a humanidade”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 159)³⁴⁷.

Outro grupo, os *Pranksters*, foi criado com a comunidade de Perry Lane, na Califórnia, com a qual Ken Kesey³⁴⁸ teve contato. Ao redor da comunidade, desenvolveu-se uma cena psicodélica cuja aproximação com tais substâncias era distinta da praticada pelo grupo de Leary. O grupo de Kesey viajava em um ônibus denominado *Marry Pranksters*, dirigido por Neal Cassady:

Com muito LSD em sua mão, ele poderia facilmente continuar viajando no caloroso sol californiano com os auto-falantes tocando músicas de Dylan e dos Beatles [...] Os *Pranksters*³⁴⁹ trajavam-se em roupas elaboradas, vestindo capas e máscaras, pintando-se como Day-Glo, e usando partes da bandeira Americana. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 121)³⁵⁰.

Na visão de Kesey, o propósito do uso de psicodélicos era o de aprender as respostas condicionadas dos indivíduos para depois satirizá-las. O objetivo não era o de escapar do mundo real, mas experimentar uma espécie de elevação existencial. A presença de Cassady representava um ideal que não caminhava no sentido de “salvar o mundo”, mas utilizar ácido em prol de um sentimento de sincronia, uma consciência unificada, o que criava uma atmosfera de religiosidade entre o grupo. (LEE, SHLAIN, 1992, p. 123).

³⁴⁵Boohoo Bible.

³⁴⁶ “[...] sacramental, similar to the peyote rituals practiced by Indians of the Native American Church and should therefore be protected under law”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 105).

³⁴⁷ “[...] that by spreading the LSD revelation they were helping to enlighten mankind”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 159).

³⁴⁸ Escritor americano autor de *One Flew Over the Cuckoo's nest* (1962) e *Sometimes a great Notion* (1964).

³⁴⁹ Forma com que o grupo de indivíduos vinculados à Kesey e que viajava no ônibus chamado *Marry Prankster* era denominado.

³⁵⁰ “With plenty of LSD on hand, they could just as easily have continued to trip in the warm California sun with the outdoor speakers twanging out tunes by Dylan and the Beatles. [...] The Pranksters dressed in elaborate costumes, donning capes and masks, painting themselves with Day-Glo, and wearing pieces of the American flag”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 121).

Tal sentimento de sincronia e consciência unificada encontra diálogo com a noção de desindividualização e expansão de consciência, já articuladas por Leary e Huxley, ao sugerir uma descentralização do indivíduo rumo a um conhecimento do vasto espaço ao seu redor e como o mundo está interligado.

Os *Pranksters* visitaram Millbrook, mas não chegaram a encontrar-se com Leary. As diferenças entre tais indivíduos eram perceptíveis na medida em que o grupo de Millbrook era composto essencialmente por cientistas, cuja intenção era produzir artigos para publicação, bem como estudar estados mentais de consciência. “A distância entre os intelectuais da costa leste e o clã de Kesey era cavernosa”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 124)³⁵¹.

Porém, ambos os grupos estavam inseridos na mesma realidade histórica, seus objetivos caminhavam no sentido de procurar uma nova forma de ver e relacionar-se com o mundo:

LSD era um meio de excitar a consciência e provocar visões, uma espécie de mágica apressada que permitia à jovens exploradores recuperarem a ressonância da vida que a sociedade lhes negou. Drogas eram um passaporte para uma intocável paisagem de risco e sensações, e aqueles que entravam no território proibido moviam-se rapidamente para áreas onde a maioria dos adultos poderia oferecer pouco auxílio. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 131)³⁵².

O uso de tais alucinógenos estava inserido em um contexto no qual estudantes questionavam os valores tradicionais de sua sociedade. É justamente quando a situação política dos Estados Unidos estava marcada pela Guerra do Vietnã, pelo assassinato de Malcom X, pela ação de vinte mil fuzileiros na República Dominicana e pela Rebelião de Watts em Los Angeles, que o uso de LSD se tornou mais frequente na academia. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 132-133).

Estudantes em todo lugar rejeitavam os valores tradicionais, “ligando-se” em drogas, e marchando pelas ruas. Havia *teach-ins*, *sit-ins*, propostas em massa para a queima de carros, teatro de guerrilha, e outras formas de protestos bem-humorados, como a Nova Esquerda abandonou uma aproximação reformista e ingressou em uma fase de resistência ativa. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 133, grifo nosso)³⁵³.

³⁵¹ “The distance between the East Coast intellectuals and Kesey’s clan was cavernous”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 124).

³⁵² “LSD was a means of exciting consciousness and provoking visions, a kind of hurried magic enabling youthful seekers to recapture the resonance of life that society had denied. Drugs were a passport to an uncharted landscape of risk and sensation, and those who entered the forbidden territory moved quickly into areas where most adults could offer little assistance”. (LEE; SHLAIN, 1985, p. 131).

³⁵³ “Students everywhere were rejecting mainstream values, turning on to drugs, and marching in the streets. There were teach-ins, sit-ins, mass draft card burnings, guerrilla theater, and other forms of high-spirited protest, as the New Left abandoned a reformist approach and entered a phase of active resistance”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 133).

Em outubro de 1965, Kesey dirigiu-se para um evento na Universidade de Berkley, o *Vietnam Day*, parte do primeiro *Dias Internacionais de Protesto*³⁵⁴, quando jovens em diferentes cidades demonstraram sua contrariedade à guerra:

Kesey chegou com a banda dos Merry Pranksters no velho e psicodélico ônibus escolar, o qual havia sido pintado de vermelho sangue para a ocasião e coberto com suásticas, martelos e foices, a águia Americana, e outros símbolos nacionais. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 134)³⁵⁵.

Pensando agora na produção de LSD do período e como a droga chegava à população, Augustus Owsley Stanley com Melissa Cargill, estudante de química em Berkeley, começaram a produzir LSD em larga escala em 1965. Owsley teve contato com Robert Scully, também estudante em Berkeley, sendo que ambos viajaram com os *Pranksters*, estabelecendo em 1966 um laboratório em Point Richmond na Califórnia. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 146-147).

Owsley encontrou uma forma de refinar o cristal, que sob a luz fluorescente pareceria uma mistura de azul e branco. O primeiro formato de LSD, distribuído por Owsley, era em cápsulas gelatinosas. Ele também era vendido como líquido (Leite da Mãe)³⁵⁶, mas os esforços estavam direcionados ao desenvolvimento de uma pílula. O preço estabelecido era de \$2,00 por pílula, e contou com a produção de quatro milhões de amostras, durante a década de 1960. (LEE; SHLAIN, p. 147).

Owsley e seus assistentes acreditavam estar proporcionando uma elevação de consciência para a sociedade: “eles distribuíaam ácido porque acreditavam na droga”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 147)³⁵⁷. Nesse cenário, em 1966, Ron e Jay Thelin abriram a Loja Psicodélica³⁵⁸:

A Loja Psicodélica era única entre inúmeras fachadas borbulhando no centro de Haigh para atender a população hippie. Naquele momento quando a informação sobre LSD havia primeiramente passado “boca a boca”, funcionava enquanto local para sair, fofocar, e comercializar drogas. As prateleiras estavam estocadas com livros, parafernália para fumo, pôsteres de dança, tecidos de Paisley, sinos importados – em resumo, qualquer coisa que pela qual um *acidhead* poderia interessar. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 148, grifo nosso)³⁵⁹.

³⁵⁴International Days of Protest

³⁵⁵ “Kesey showed up with a band of Merry Pranksters in the old psychedelic school bus, which had been painted blood-red for the occasion and covered with swastikas, hammers and sickles, the American eagle, and other nationalist symbols”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 134).

³⁵⁶Mother’s milk

³⁵⁷ “They distributed acid because they believed in the drug”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 147).

³⁵⁸Psychedelic Shop.

³⁵⁹ “The Psychedelic Shop was unique among the numerous storefronts popping up in the Haight to cater to the hip population. At a time when information about LSD was passed primarily by word of mouth, it served as a place to hang out, gossip, and trade drugs. The shelves were stocked with books, smoking paraphernalia, dance posters, paisley fabrics, imported bells—in short, anything an acidhead might be interested in”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 148).

Ainda em 1966, a Irmandade do Amor Eterno³⁶⁰, liderada por John Griggs estabeleceu-se no Condado de Orange, Califórnia também abriu uma loja que funcionava para venda de drogas chamada Mundo das Artes Místicas³⁶¹. A fundação da comunidade deu-se em outubro de 1966, dez dias após o LSD tornar-se ilegal na Califórnia, o que fez com que o grupo se transferisse para a Flórida. Griggs também teve contato com Millbrook e Leary. (LEE; SHLAIN, p. 236- 237). O objetivo do grupo em questão era

[...] trazer ao mundo uma maior consciência de Deus através dos ensinamentos de Jesus Cristo, Buda, Ramakrishna, Babaji, Paramahansa Yogananda, Mahatma Ghandi, e todos os reais profetas e apóstolos de Deus e para disseminar amor e sabedoria desses excelentes professores para todos os homens... Nós acreditamos nessa Igreja para ser o instrumento terrestre da vontade divina. Nós acreditamos no direito sagrado de cada indivíduo comungar com Deus em espírito e, na verdade, como é empiricamente revelado a ele. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 237)³⁶².

A atividade do grupo não cessou com a criação da loja. Seus membros tornaram-se grandes distribuidores, principalmente de maconha no início, obtendo haxixe do Afeganistão e LSD de Owsley, em Haigh-Ashbury. Em 1967, Millbrook começava a entrar em colapso no momento em que a Liga da Descoberta Espiritual³⁶³ e a Igreja Neo-Americana *Boohoo* estabeleciam-se na comunidade consumidora de LSD, sob a vigilância constante da polícia em Millbrook. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 238).

Quando Owsley foi preso, em 1967, seu assistente, Tim Scully prosseguiu com a produção de LSD, defendendo que o alucinógeno era a solução para a falta de humanidade do homem e sua miopia. Na medida em que Owsley possuía recursos financeiros, Scully foi capaz de organizar um laboratório clandestino, tornando-se mais tarde parceiro de Billy Hitchcock, que fornecia dinheiro e os demais recursos para sintetizar LSD e outros psicodélicos. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 186).

Hitchcock também já havia financiado Nicolas Sand, que vendia DMT no Brooklyn e teve contato com Millbrook, com a Igreja Neo-Americana *Boohoo* e com a produção de STP³⁶⁴

³⁶⁰ Brotherhood of Eternal Love.

³⁶¹Mystic Arts World.

³⁶² “[...] bring to the world a greater awareness of God through the teachings of Jesus Christ, Buddha, Ramakrishna, Babaji, Paramahansa Yogananda, Mahatma Gandhi, and all true prophets and apostles of God, and to spread the love and wisdom of these great teachers to all men We believe this church to be the earthly instrument of God's will. We believe in the sacred right of each individual to commune with God in spirit and in truth as it is empirically revealed to him”. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 237).

³⁶³League of Spiritual Discovery

³⁶⁴ Alucinógeno sintético mais forte que LSD cujo nome científico é 2, 5-Dimethoxy-4-methylamphetamine. Disponível: <http://www.ginad.org/en/drugs/drugs/407/stp> Acesso: 29/08/2017.

junto com Hitchcock em um Laboratório em São Francisco. A partir de 1967, Scully e Sand passaram a fabricar o LSD denominado Sol Laranja³⁶⁵, que foi consumido também por soldados americanos no Vietnã, até a década de 1970. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 236; 241).

Após a polícia descobrir o laboratório clandestino de Scully, em 1968, Sand e Scully passaram a produzir as drogas em uma propriedade de Hitchcock em Windsor, cidade próxima a São Francisco. Em 1969, o laboratório em Windsor foi fechado, sendo que Sam e Scully haviam produzido cerca de dez milhões de doses de Sol Laranja:

Os químicos protegiam-se mantendo a droga fora das ruas até liquidarem totalmente o laboratório. Eles também experimentaram novas formulas, preparando uma psicodélica “caixa de surpresas”, algumas delas raramente conheciam a comunidade científica. (LEE; SHLAIN, 1992, p. 242)³⁶⁶.

O LSD era distribuído em nome da Irmandade do Amor Eterno, que também poderia ser citada enquanto Irmandade da Luz³⁶⁷, Luz Branca³⁶⁸ ou *Whatnot*. Nesse contexto, as pílulas adquiriram um status místico, assim como o grupo acima citado:

No fim de 1960 e início de 1970 o Sol Laranja apareceu em todos os cinquenta estados e numerosos países estrangeiros, incluindo distantes postos de Goa Beach na Índia, as montanhas do Nepal, Indonésia, Japão, Vietnã do Sul, Costa Rica, Israel, e o antigo santuário muçulmano de Meca. (LEE; SHLAIN, 1985, p. 243)³⁶⁹.

³⁶⁵Orange Sunshine.

³⁶⁶ “The chemists protected themselves by keeping the drug off the streets until they liquidated the entire laboratory. They also experimented with new formulas, concocting a grab bag of psychedelics, some of them scarcely known to the scientific community, let alone narcotics officials”. (LEE; SHLAIN, 1985, p. 242).

³⁶⁷ Brotherhood of Light.

³⁶⁸ Withe Light.

³⁶⁹ “In the late 1960s and early 1970s orange sunshine turned up in all fifty states and numerous foreign countries, including such far-flung outposts as Goa Beach in India, the mountains of Nepal, Indonesia, Australia, Japan, South Vietnam, Costa Rica, Israel, and the ancient Muslim shrine of Mecca”. (LEE; SHLAIN, 1985, p. 243).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa buscou contribuir para o viés da história cultural e da História das Religiões por meio da análise das representações do satanismo e dos alucinógenos construídas na narrativa cinematográfica *O bebê de Rosemary*. Pensar tais temas e fonte abre espaço para uma série de abordagens, as quais não foram aqui esgotadas, mas estão inseridas em um contexto que permite problematizar a imagem enquanto documento histórico e as crenças enquanto objeto do historiador.

A disponibilidade de videocassetes baratos tornou a exibição de filmes em sala de aula muito mais fácil do que nos dias em que era necessário um projetor de filmes de 35mm para acessar os filmes a fim de estudá-los em uma sala de aula universitária. Agora, qualquer um pode entrar em uma locadora e, por alguns dólares, alugar uma das centenas de filmes produzidos nos últimos setenta anos. Os professores de religião, assim como professores de outras disciplinas, se deram conta do quão fácil é incorporar a discussão sobre filmes em seus cursos, e os estudantes obviamente apreciam esse uso da mídia popular. (LYDEN, 2003, p. 01)³⁷⁰.

O acesso aos filmes tem sido cada vez mais facilitado: as salas de cinema, as locadoras de vídeos, os filmes completos disponibilizados no Youtube, o download de filmes na internet ainda nas próprias salas de cinema, também mais acessíveis. O grande interesse pelos filmes indica um fortalecimento do papel que a tecnologia desempenha no cotidiano, junto à televisão e computadores. Desta forma, compreendemos não ser possível interpretar uma sociedade e sua relação com o âmbito religioso ignorando tal aspecto: “[...] filmes agora são reconhecidos como parte da cultura moderna com a qual irá interagir inevitavelmente”. (LYDEN, 2003, p. 01)³⁷¹.

Os filmes oportunizam a visibilidade das crenças e orientam uma experiência com o corpo, que também é produtor de imagens:

[...] nossos próprios corpos actuam como um meio vivo processando, recebendo e transmitindo imagens. É devido a esta capacidade inata dos nossos corpos (das nossas mentes como parte dos nossos corpos) que conseguimos distinguir os meios das imagens, pelo que entendemos que uma imagem não é um simples objeto (uma cópia fotográfica, por exemplo), nem um corpo real (o corpo do amado na fotografia). (BELTING, 2014, p. 22).

³⁷⁰ [...] the availability of inexpensive VCRs has made classroom showings of movies much easier than it was in the days when one needed a 35 mm film projector an access to films in order to study them in a college classroom. Now anyone can walk into a video store and, for a few dollars, rent any of hundreds of movies made over the last seventy years. Religions professor, like teacher of many subjects, gave noticed how easy it is to incorporate the discussion of films into their courses, and students obviously appreciate such use of popular media. (LYDEN, 2003, p. 01)

³⁷¹ “[...] film has now recognized as part of the modern culture with which will inevitably interact”. (LYDEN, 2003, p. 01)

Diferentes gêneros cinematográficos representam crenças de formas distintas, sendo o terror um meio, uma perspectiva que se torna visível por meio dos personagens na narrativa, por meio do corpo que carrega referências de seu contexto histórico, seja o corte de cabelo, a linguagem, indumentária ou seus comportamentos. A narrativa de RB traz personagens provenientes do âmbito sagrado, Satã e Anticristo, ou ainda um grupo satanista que mantém rituais e outras práticas em função de sua crença. Tais elementos estão profundamente relacionados com sua realidade de produção, “[...] nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas” (CHARTIER, 1991, p. 180), afinal, os leitores, “[...] não se confrontam nunca com textos abstratos ideias, separados de toda materialidade: manejam objetos cujas organizações comandam sua leitura, sua apreensão e compreensão”. (CHARTIER, 1991, p. 178).

Neste sentido, procuramos contribuir para a abordagem do gênero do terror no cinema, enquanto fonte de representações das crenças de um momento histórico, as quais são verossímeis ao público que consome tais produções. Mas não é apenas o público que crê; também o próprio diretor cria e atribui crédito à sua narrativa, para torná-la crível.

A abordagem do cinema de terror em diálogo com a História das Religiões ainda é recente, e buscamos aqui esboçar uma discussão a partir do conceito de crença, a qual está longe de ser esgotada e pode ser aplicada em outras narrativas cinematográficas que representam os medos de um determinado momento histórico.

Outra possibilidade de análise seria pensar o consumo do filme, sua recepção, por meio de revistas de cinema como é o caso do *Cahiers de Cinema*, também citado aqui, entrevistas com o diretor, críticas do filme e outras fontes que auxiliassem a pensar sua recepção na década de 1960. A narrativa cinematográfica encontra correspondência em sua realidade, sendo o verossímil um elemento histórico, em constante transformação.

No que se refere às representações analisadas, delimitamos dois temas: o satanismo e o uso de alucinógenos. Pensar ambos enquanto formas de crença caminha ao encontro da compreensão do âmbito religioso fora do controle de uma instituição, para pensarmos como os sujeitos históricos, por vezes, questionam doutrinas e elaboram outros referenciais de sentido para determinados grupos.

Procuramos analisar tal prática na década de 1960 e suas representações cinematográficas, mas tal esforço também auxilia a compreender tais grupos no momento atual, os quais permanecem vinculados à figura de Satã enquanto forma de oposição às demais

religiões, como é o caso do Templo Satânico³⁷² e O Templo de Set³⁷³, que também poderiam fornecer a base para uma pesquisa historiográfica. Tais grupos possuem bases no satanismo de Anton LaVey construído na década de 1960, bem como diversas outras produções cinematográficas representam a temática, recorrente em outros momentos históricos, com outros objetivos e público que visa atingir.

No caso dos alucinógenos, isso se repete na medida em que são visualizados atualmente a permanência de grupos formados na década de 1960 e que utilizam drogas enquanto um meio de expansão da consciência, contato com o sagrado, ou ainda que influenciaram a formação de outros grupos com propósitos semelhantes. Tais grupos de crença podem ou não possuir um viés religioso, sendo que a representação de tal temática também é recorrente em outras produções cinematográficas.

Cabe também uma dilatação da discussão no sentido de compreender os motivos que levam a representação dessas duas temáticas, satanismo e alucinógenos, em filmes de terror ou produções próximas com a intenção de causar desconforto, medo, agonia ou sentimentos semelhantes. A resposta para essa pergunta inicia-se com o questionamento sobre o que causa medo aos sujeitos históricos de um determinado contexto, porém não cessa nesta constatação. Problematizar os motivos que levam ao medo de tais elementos contextuais também pode ser alvo de uma pesquisa em História das Religiões, ainda vinculada ao conceito de crença.

Pensando um pouco sobre a atualidade do tema, podemos destacar que em 2015, o grupo satanista denominado Templo Satânico, fundado em 2012, inaugurou na cidade de Detroit, nos Estados Unidos, um monumento em homenagem a *Bophomet*:

O corpo é de um homem musculoso, cabeça e patas de um bode com barba e chifres, tem grandes asas, exibe um pentagrama na testa e o que parece com um bastão de Esculápio à frente do abdome, um antigo símbolo associado ao deus grego de mesmo nome e à Medicina. (BBC, 2015).

O grupo possui uma conta no Instagram desde 26 de novembro de 2015 e, atualmente, conta com 693 publicações e cerca de 29 mil seguidores. Em 2016, o grupo “[...] gerou uma controvérsia nacional com a campanha Clube Satânico Depois da Escola (ASSC), estabelecendo abertamente clubes Satânicos em escolas públicas para contrabalancear o que a

³⁷² Satanic Temple

³⁷³ Temple of Set

TST [The Satanic Temple] vê como uma presença coercitiva de clubes evangélicos extracurriculares em escolas públicas”³⁷⁴.

As raízes do grupo estão vinculadas à Igreja de Satã, assim como também acontece com o Templo de Set, fundado em 1975 e que permanece ativo atualmente. Os três grupos possuem sites oficiais nos quais podemos encontrar seus fundamentos e eventos recentes, bem como percebermos seu posicionamento crítico frente as doutrinas cristãs, como é o caso do Templo de Satã em relação à Igreja Batista de Westboro.

São grupos cuja crença direciona-se à figura de Satã, ou ao “Príncipe das Trevas”, como afirma o Templo de Set. Uma posição crítica e outras formas de crença são visíveis nos grupos que utilizam alucinógenos para a expansão de consciência e contato com o sagrado, muitos dos quais formaram-se na década de 1960, nos Estados Unidos, e permanecem ativos, como A Irmandade do Amor Eterno³⁷⁵ e a Igreja Neo-Americana Boohoo, conhecida atualmente como Igreja Original Neo-Americana Kleptoniana³⁷⁶

As discussões presentes em tais grupos, representações do satanismo e do uso de alucinógenos possuem diversas representações na mídia atual, como é o caso das séries de TV *Lúcifer* (2015-2018), *Requiem* (2018), *O Caminho*³⁷⁷ (2016-2018) e *Sobrenatural*³⁷⁸ (2005-2018), nos filmes *Advogado do Diabo*³⁷⁹ (1997), *Tenacious D: Uma Dupla Infernal*³⁸⁰ (2006) *Viagem Alucinante*³⁸¹ (2009) e *Além do Arco-Íris Negro*³⁸² (2010).

Produções mais recentes também fazem referência à narrativa de Polanski, como é o caso de *História de Horror Americana: 1ª Temporada*³⁸³, lançado em 2011, cuja narrativa conta com a personagem Vivien Harmon (Connie Britton) que tem relações sexuais e engravida de um espírito, passando a apresentar características semelhantes àquelas de Rosemary Woodhouse, quando grávida de Satã. Além disso, os personagens Vivien e Bem Harmon (Dylan McDermott) convivem com vizinhos que, sem sua permissão, entram em sua casa, bem como também oferecem alimentos específicos para Vivien quando grávida, como carne crua.

³⁷⁴ “[...] generated Nationwide controversy with the roll-out of its After-School Satan Club (ASSC) campaign, placing openly Satanic clubs in public schools to counterbalance what TST sees as a coercive presence of Evangelical extracurricular clubs in public schools”. Disponível em: <http://www.chicagotribune.com/ct-satan-club-20160731-story.html> . Acesso em 26/06/2018.

³⁷⁵ The Brotherhood of Eternal Love

³⁷⁶ Original Kleptonian Neo-American Church

³⁷⁷ The Path

³⁷⁸ Supernatural

³⁷⁹ The Devil's Advocate

³⁸⁰ Tenacious D in The Pick of Destiny

³⁸¹ Enter the Void

³⁸² Beyond the Black Rainbow

³⁸³ American Horror Story: murder house (season 1)

Por sua vez, *O herdeiro do Diabo*³⁸⁴ lançado em 2014, aproxima-se do enredo de Polanski na medida em que narra o nascimento do Anticristo. Um casal recém-casado, Zach e Suzie McCall, embriaga-se durante sua lua de mel e Suzie perde a consciência por algumas horas, porém as cenas mostram que a personagem passou por um ritual. Um tempo depois Suzie descobre estar grávida, vivenciando características da gravidez semelhantes às daquelas de Rosemary, como dores e a vontade de comer carne crua.

Ainda em 2014 encontramos a minissérie composta por dois episódios e dirigida por Agnieszka Holland, *O bebê de Rosemary*³⁸⁵, remake do filme de Polanski. Rosemary interpretada pela atriz Zoe Saldana. Permanecendo em 2014, *Annabelle* apresenta referências ao filme de Polanski como, logo no início da narrativa, a TV fala sobre uma “seita perigosa”, *A Família* de Charles Manson, com cerca de trinta membros com histórico de drogas. Tal elemento remete ao contexto histórico da década de 1960 nos Estados Unidos. A personagem principal, Mia (Annabelle Wallis) está grávida e acredita que sua casa está sendo invadida. Em algumas cenas ela usa um vestido azul com gola e laço frontais, o que lembra o roupão utilizado por Rosemary durante sua gravidez.

Outro elemento de comparação é o porão do apartamento onde vivem, muito semelhante à lavanderia localizada no subsolo do Bramford, com grades que vão do chão ao teto. Nessa mesma cena é possível ver um carrinho de bebê preto e antigo no porão, que se move sozinho e do qual vem um choro de criança. Mia caminha em direção ao carrinho que contém apenas uma toalha velha ensanguentada.

Em 2016, *Shelley* (2016) cuja capa já expõe semelhanças com a própria divulgação de *O bebê de Rosemary*, composta por um carrinho de bebê à frente da forma de uma mulher grávida, sendo que abaixo localiza-se o título da película. Em 2017, a capa de *Mãe!*³⁸⁶, também faz referência direta ao filme de Polanski na medida em que apresenta o perfil de um rosto deitado e, ao fundo, uma casa em estilo vitoriano. A narrativa do filme, dirigido por Darren Aronofsky é efetuada em primeira pessoa, sob a perspectiva da personagem denominada como Mãe (Jannifer Lawrence), cujas características físicas também remetem à Rosemary, pele clara, cabelos loiros e portadora de um tom de voz suave que quase nunca se eleva. Assim como Rosemary, Mãe dedica-se aos cuidados com sua casa, sendo que sua realidade modifica-se profundamente com o advento de sua gravidez, que finaliza com o filho retirado de seus braços.

³⁸⁴Devil's Due

³⁸⁵ Rosemary's baby

³⁸⁶ Mother!

As películas citadas possuem diferentes referências à produção de Polanski, porém, são produzidas em contextos históricos distintos e não se pretendem cópia de uma narrativa específica; são releituras portadoras de representações diversas, de crenças, medos e elementos específicos de suas realidades. Tais releituras e permanências dos grupos satanistas e dos que fazem uso de alucinógenos justificam aqui a importância de pensarmos tais representações em *O bebê de Rosemary*.

REFERÊNCIAS

Documental

ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.

Bibliográficas

ALMEIDA, Renato Holtz de. O diabo e a Indústria Cultural: as diversas faces da personificação do mal nas telas de cinema. **Revista Nures**, nº 16, 2010. Disponível: <http://www.pucsp.br/revistanures/revista16/MarcosHoltz.pdf> Acesso: 08/09/2017.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BARBIERI, Rafaela Arienti. **A figura do Anticristo na década de 1960 por meio do filme O bebê de Rosemary**. Maringá 2013/2014. 50 p. Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá.

BARBIERI, Rafaela Arienti. **Corpo de possessão em O bebê de Rosemary**. Maringá 2014/2015. 40 p. Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá.

BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jaques (org). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2006.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERGAN, Ronald. **Guia ilustrado Zahar: cinema**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012

BOURDIEU, Pierre. Gênese e estrutura do campo religioso. In: Pierre Bourdieu, **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 27-78.

BRION, Patrick. Filmographie de Polanski. **Cahiers du Cinema**, France: Editions de l'Etoile, nº208, 1969.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CAHIERS DU CINEMA. France: Editions de l'Etoile, nº206, novembre, 1968

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. RJ: Nova Fronteira, 2006.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou paradoxos do coração**. São Paulo: Papirus Editora, 1999.

CARVALHO, Cesar. Contracultura, drogas e mídia. **Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Salvador (BA), 2002. Disponível:

http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP13CARVALHO.pdf Acesso: 08/09/2017.

CASTAÑEDA, Carlos. **A Erva-do-Diabo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1968.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. RJ: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. **La debilidad de creer**. Buenos Aires: Katz, 2006.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Algos: Difel, 2002.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**, v. 11, 1991.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los Simbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COMOLLI, Jean-Louis. Folie et autres rêves. **Cahiers du Cinema**, France: Editions de l'Etoile, n°208, 1969.

CRONIN, Paul (ed). **Roman Polanski interviews**. Mississippi, University Press of Mississippi, 2005.

DELAHAYE, Michel. Polanski: Le Bal des Vampires. **Cahiers du Cinema**. France: Editions de l'Etoile, n°200/201, 1968.

DELAHAYE, Michel; NARBONI, Jean. Entretien avec Roman Polanski. **Cahiers du Cinema**, France: Editions de l'Etoile, n°208, 1969.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**: 1300-1800 uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DETIENNE, Marcel. Mito/Rito. In: ROMANO, R. (dir) **Enciclopédia Einaudi**: mythos/logos sagrado/profano. – Porto: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1987, p. 58-74.

DYRENDAL, Asbjørn. **The invention of Satanism**. NY: Oxford University Press, 2016.

EHRENSTEIN, David. **Masters of cinema**: Roman Polanski. NY: Phaidon, 2012.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Ocultismo, bruxaria e correntes culturais**. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. SP: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FEENEY, F. X, DUNCAN, Paul (ed). **Roman Polanski**. Los Angeles: Taschen, 2006.

FISHER, Lucy. Birth Traumas: Partuition and Horror in Rosemary's Baby. **Cinema Journal**, V.31, nº 3, 1992, p. 3-18.

FURST, Peter. **Alucinógenos y Cultura**. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

FURTADO, Filipe. Sobre cowboys solitários e mitos revisitados. In: REIS, Francis Vogner; LIMA, Paulo Santos; OLIVEIRA JR. Luiz Carlos; EDUARDO, Cléber; ANDRADE, Bruno; FURTADO, Filipe; NOGUEIRA, Calac; ALPENDRE, Sérgio; MARTINS, Guilherme. **Easy Riders: o cinema da Nova Hollywood**. Ministério da Cultura e Banco do Brasil, 2015. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2015/01/Cat%C3%A1logo-Easy-Riders.pdf> Acesso em: 13/09/2017.

HERBERMANN, Charles G. The Catholic Encyclopedia, Volume 14: Simony-Touron, 2005. Disponível: <http://www.ccel.org/ccel/herbermann/cathen14.html> Acesso: 17/04/2018

HERVIEU-LÉGER, Danièle. **O peregrino e o convertido: a religião em movimento**. RJ: Vozes, 2008.

HUXLEY, Aldous. **As Portas da Percepção e Céu e Inferno**. São Paulo: Globo, 2002.

KANE, Pascal. Polanski: Rosemary's Baby. **Cahiers du Cinema**, France: Editions de l'Etoile, nº207, 1968.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KING, Stephen. **Danse Macabre**. NY: Berkley Trade, 1981.

LABARTHE, André S. Entretien avec John Cassavetes. **Cahiers du Cinema**. France: Editions de l'Etoile, nº205, 1968

LAVEY, Anton. **La Biblia Satánica**. Disponível: http://www.enlataberna.com/lib_lin/Biblia-satanica.pdf Acesso: 08/09/2017.

LAVEY, Anton. **Satan Speaks!** 1998. Disponível: https://www.e-reading.club/bookreader.php/144801/Satan_Speaks%21.pdf Acesso: 14/12/2017.

LAVEY, Anton. **Satanic Witch**. 1971. Disponível: http://www.e-reading.club/bookreader.php/130868/The_Satanic_Witch.pdf Acesso: 14/12/2017.

LAVEY, Anton. **The devil's notebook**. 1992.

Disponível: <http://www.thenewchurchofsatan.com/docs/the%20devils%20notebook.pdf>
Acesso: 14/12/2017.

LAVEY, Anton. **The satanic rituals.** 1972. Disponível:
<http://occultboards.com/ebooks/satanism/satanicrituals.pdf> Acesso: 14/12/2017.

LEARY, Timothy. **High Priest.** Califórnia: Ronin Publishing Inc., 1995. Disponível:
<https://archive.org/stream/highpriest00learrich#page/n3/mode/2up> Acesso: 08/09/2017.

LEARY, Timothy. **Psychedelic Prayers & Other Meditations.** California: Ronin Publishing, 1997.

Disponível: <https://archive.org/stream/psychedelicpraye00learrich#page/n7/mode/2up> Acesso: 14/12/2017.

LEARY, Timothy. **Start Your Own Religion.** New York: Krita Press, 1967. Disponível:
<https://archive.org/stream/startyourownreli00learrich#page/n3/mode/2up> Acesso: 14/12/2017.

LEARY, Timothy. **The Politics of Ecstasy.** California: Ronin Publishing, 1998. Disponível:
<https://archive.org/stream/ecstaspoliticsof00learrich#page/n3/mode/2up> Acesso: 14/12/2017.

LEARY, Timothy. **The Psychedelic Experience: a manual based on the Tibetan Book of the Dead.** NY: Kensington Publishing Corp., 1992.

LEARY, Timothy. The Religious Experience: its production and interpretation. In: **Psychedelic Review**, Vol. I, No. 1, June 1963.

LEE, Martin A., SHLAIN, Bruce. **Acid Dreams: the complete social history of LSD, the CIA, the sixties, and beyond.** NY: Grove Press New York, 1992.

LEITE, Sidney Ferreira. **O Cinema manipula a realidade?** São Paulo. Paulus, 2003.

LEVIN, Ira. **O bebê de Rosemary.** São Paulo: Nova Cultural, 1967

LEVIN, Ira. **O Filho de Rosemary,** Rio de Janeiro: Record, 1998.

LIMA, Robert. The Satanic Rape of Catholicism in Rosemary's Baby. **Studies in American Fiction**, v. 2, nº 2, 1974, p. 211-222.

LINDHOLM, Charles. **Carisma: êxtase e perda de identidade na veneração ao líder.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LUIJK, Ruben Van. **Children of lucifer: the origins of modern religious satanism.** NY: Oxford University Press, 2016.

LYDEN, John C. **Film as Religion: myths, morals, and rituals.** New York: University Press, 2003.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papyrus, 2006.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATHESON, Sue. The Fall of a Domestic Angel: horror and Hierophany in Rosemary's Baby (1968). In: MILLER, Cynthia; ROPER, A. Bowdoin Van. (orgs). **Divine Horror: Essays on the Cinematic Battle Between the Sacred and the Diabolical**. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017.

MAUSS, Marcel. As dádivas trocadas e a obrigação de retribuí-las. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo, EPU, 1974.

MEDEIROS, Vinicius Santos de. Um fenômeno chamado Escola Polonesa: autoritarismo, cinema e memória na Polônia pós-guerra (1945-1956). In: **3º Encontro Regional Sudeste de História da Mídia, GT Historiografia da Mídia**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sudeste/3o-encontro-2014/gt-8-historiografia-da-midia/um-fenomeno-chamado-escola-polonesa-autoritarismo-cinema-e-memoria-na-polonia-pos-guerra-1945-1956/view> Acesso: 13/09/2017.

METZ, Christian. El decir y lo dicho em el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? In: BARTHES, R; KRISTEVA, J. y otros. **Lo verosímil**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1970.

MISSONNIER, Sylvain. Paul Ricœur, Daniel Stern et Rosemary'S Baby : de « l'identité narrative » à « l'enveloppe pré narrative. In: GOLSE, Bernard; MISSONNIER, Sylvain. **Récit, attachement et psychanalyse: pour une critique de la narrativité**. Toulouse: Éditions Érès, 2008.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de Antropologia Sociológica**. SP: É Realizações Editora, 2014.

NAZÁRIO, Luiz. **O outro Cinema**. Aletria - v. 16 - jul.-dez. – 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1408/1506> Acesso: 15/02/2017.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Edusc, 2002.

PRANDI, Carlo. Crenças. In: ROMANO, R. (org) **Enciclopédia Einaudi: vida/morte – tradições – gerações**. v. 36. Lisboa: Einaudi; Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1997. P. 229-256.

REIS, Francis Vogner dos. LIMA, Paulo Santos. Nova Hollywood. In: REIS, Francis Vogner; LIMA, Paulo Santos; OLIVEIRA JR. Luiz Carlos; EDUARDO, Cléber; ANDRADE, Bruno; FURTADO, Filipe; NOGUEIRA, Calac; ALPENDRE, Sérgio; MARTINS, Guilherme. **Easy Riders: o cinema da Nova Hollywood**. Ministério da Cultura e Banco do Brasil, 2015. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2015/01/Cat%C3%A1logo-Easy-Riders.pdf> Acesso em: 13/09/2017.

RUSSEL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria**. São Paulo: Aleph, 2008.

SCHNEIDER, Steven Jay. **1001 Filmes para ver antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

SCHRECK, Nikolas. **The Satanic Screen: an illustrated history of the Devil in Cinema: 1896 – 1999.** NY: Creation Books, 2001.

SEFTON, Norman M. **Fumadores de Datura Stramonium e interesses médico-legais.** Porto Alegre: Tip, Grundlach, 1933.

SILVA, Jonathan Raphael Bertassi da. ROMÃO, Lucília Maria Souza. **Procurado e desejado: olhares de/sobre Roman Polanski.** Disponível: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/453/312> Acesso: 13/09/2017.

TODOROV, Tzvetan. Introducción. In: BARTHES, Roland; BOONS, Marie-Clarie; BURGELIN, Olivier; GENETTE, Gérard; GRITTI, Jules; KRISTEVA, Julia; METZ, Christian; MORIN, Violette, TODOROV, Tzvetan. **Lo verosímil.** Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1970.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** SP: DIFEL, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do Medo.** São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VALERIUS, Karyn. Rosemary's Baby, Ghotic Pregnancy, and Fetal Subjects. **College Literature**, v. 32, n ° 3, 2005, p. 116-135

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papyrus, 1994.

WAITE, Arthur Edward. **The Book of Ceremonial Magic.** New York: Dover Publications, 2017.

Fílmicas

2001: A SPACE ODYSSEY (2001: uma odisséia no espaço). Direção de Stanley Kubrick. Roteiro de Stanley Kubrick; Arthur C. Clarke. UK/USA. Produzido por Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions. Dist. Metro-Goldwyn-Mayer, 1968, (149 min.).

ALICE IN WONDERLAND (Alice no País das Maravilhas). Direção de Clyde Geronomi e Wilfred Jackson. Roteiro de Lewis Carroll e Winston Hibler. USA. Produzido por Walt Disney Productions. Dist. RKO Radio Pictures, 1951, (75 min.)

AMERICAN HORROR STORY: MURDER HOUSE (SEASON 1) (História de Horror Americana: 1ª Temporada). Direção de Bradley Buecker. Roteiro de Ryan Murphy e Brad Falchuk. USA. Produzido por Brad Falchuk Teley-Vision, Ryan Murphy Productions e 20th Century Fox Television. Dist. FOX., 2011, (42 min. por episódio).

ANNABELLE (Annabelle). Direção de John R. Leonetti e James Wan. Roteiro de Gary Dauberman. USA. Produzido por New Line Cinema, Atomic Monster, Evergreen Media Group, RatPac-Dune Entertainment, Safran Company. Dist. Warner Bros., 2014, (99 min.).

BEYOND THE BLACK RAINBOW (Além do Arco-Íris Negro). Dirigido por Panos Cosmatos. Roteiro de Panos Cosmatos. CAN. Produzido por Chromewood Productions, Dist.

Mongrel Media, Elephant Eye Films, Madman Entertainment e Magnet Releasing, 2010, (110 min.)

BITTER MOON (Lua-de-Fel). Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Pascal Bruckner, Roman Polanski, Gérard Brach e John Brownjohn. FR/UK/USA. Produzido por Canal +, Columbia Pictures Corporation, Les Films Alain Sarde, R.P. Productions e Timothy Burrill Productions. Dist. AMLF e Columbia TriStar Films AB, 1992, (139 min.).

CARNAGE (Deus da Carnificina). Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Yasmina Reza, Roman Polanski e Michael Katims. FR/GER/POL/ES/USA. Produzido por SBS Productions, Constantin Film, SPI Film Studio, Versátil Cinema, Zanagar Films, France 2 Cinéma. Dist. Cinéart, Constantin Films e SBS Productions.

¿CHE? (QUE?) Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Gérard Brach e Roman Polanski. IT/FR/FRG. Produzido por Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Condordia e Dieter Geissler Filmproduktion. Dist. Sandrew Film & Teater AB, AVCO Embassy Pictures, Concorde Film e Constantin Film, 1972, (114 min.).

CHINATOWN. Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Robert Towne. USA. Produzido por Paramount Pictures, Penthouse, Long Road Productions e Robert Evans Company. Dist. Paramount Pictures, 1974, (130 min.).

CUL-DE-SAC (Armadilha do Destino). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski e Gerard Brach. UK. Produzido por Compton Films e Tekli British Productions. Dist. Compton-Cameo Films, Constantin Film, Lii-Filmi, Dederland Film e Sigma III Corp. 1966, (113 min.).

CURSE OF THE CRIMSON ALTAR (A maldição do altar escarlata). Direção de Vernon Sewell. Roteiro de Mervyn Haisman, Henry Lincoln. UK. Produzido por Tigon British Film Productions. Dist. Simply Media, Kino Lorber, 1968, (89 min.).

DANCE OF THE VAMPIRES (A Dança dos Vampiros). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski e Gérard Brach. UK/USA. Produzido por Cadre Films e Filmways Pictures. Dist. Metro Goldwyn Mayer - MGM. 1967, (108min.).

D'APRES UNE HISTOIRE VRAIE (Baseado em Fatos Reais). Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Olivier Assayas e Roman Polanski. FR/POL/BE. Produzido por Wy Productions, R.P. Productions, Mars Films, France 2 Cinéma, Monolith Films, Belga Productions. Dist. GEM Entertainment, Film & TV House, Batrax Entertainment, 2017, (100 min.).

DAS KABINETT DES DR. CALIGARI (O Gabinete do Doutor Caligari). Dirigido por Robert Wiene. Roteiro de Carl Mayer e Hans Janowitz. GER. Produzido por Decla-Bioscop AG, Dist. Decla-Bioscop AG, 1920, (76 min.).

DEATH AND THE MAIDEN (A Morte e a Donzela). Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Ariel Dorfman e Rafael Yglesias. UK/FR/USA. Produzido por Fine Line Features, Capitol Films, Channel Four Films, Flach Film, Canal +, Les Films de l'Astre, TF1 Films Production. Dist. Fine Line Features. 1994, (103 min.).

DER STUDENT VON PRAG (O estudante de Praga). Direção de Paul Wegener, Stellan Rye. Roteiro de Hanns Heinz Ewers. GER. Produzido por Deutsche Bioscop GmbH. Dist. Deutsche Bioscop GmbH. 1913, (41 min.).

DET SJUNDE INSEGLET (O sétimo selo). Direção de Ingmar Bergman. Roteiro de Ingmar Berman. SWE. Produzido por Svensk Filmindustri. Dist. Svensk Filmindustri, 1957, (96 min.).

DEVIL'S DUE (O Herdeiro do Diabo). Direção de Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillett. Roteiro de Lindsay Devlin. USA. Produzido por Twentieth Century Fox, Davis Entertainment e TSG Entertainment. Dist. 20th Century Fox, 2014, (89 min.).

DJÄVULENS ÖGA (O olho do diabo). Direção de Ingmar Bergman. Roteiro de Ingmar Bergman. SWE. Produzido por Svensk Filmindustri. Dist. Svensk Filmindustri, 1960, (87 min.).

DMT: THE SPIRIT MOLECULE (DMT: a molécula do espírito). Direção de Mitch Schultz. Roteiro de Mitch Schultz e Rick Strassman. USA. Produzido por Spectral Alchemy e Synthetic Pictures. Dist. Gravitas Ventures, 2010, (74 min.).

DOCTOR FAUSTUS (Doutor Faustus). Dirigido por Richard Burton e Nevill Coghill. Roteiro de Christopher Marlowe e Nevill Coghill. UK. Produzido por Nassau Films, Oxford University Screen Productions e Venfilms. Dist. Columbia Pictures Corporation, 1967, (93 min.).

DOCTOR SATÁN (Doutor Satã). Dirigido por Miguel Morayta. Roteiro de Sidney T. Brunckner e José María Fernández. MEX. Produzido por Producciones Espada S. de R.L. Dist. Something Weird Video, 1966, (92 min.).

DRACULA: PRINCE OF DARKNESS (Drácula: o Príncipe das Trevas). Dirigido por Terence Fisher. Roteiro de Jimmy Sangster e Anthony Hinds. UK. Produzido por Hammer Films. Warner-Pathé Distributors, 20th Century Fox, Centerfox, 1966, (90 min.).

DWAJ LUDZIE Z SZAFI. Curta-metragem. (1958).

ENTER THE VOID (Viagem Alucinante). Direção de Gaspar Noé. Roteiro de Gaspar Noé e Lucile Hadzihalilovic. FR/GER/IT/CAN. Produzido por Fidélité Films, Wild Bunch e BUF. Dist. Cinema Mondo, Cinéart, Entertainment One e Wild Bunch Distribution, 2009, (161 min.).

ENTREVISTAS RETROSPECTIVAS COM ROMAN POLANSKI, ROBERT EVANS E RICHARD SYLBERT. USA. Dist. Paramount Pictures, 2000, (17 min.).

EROICA. Dirigido por Andrzej Munk. Roteiro de Jerzy Stefan Stawinski. POL. Produzido por ZRF "Kadr". Dist. Amerpol, POLart Distribution, Second Run, 1958, (87 min.).

FRANTIC (Busca Frenética). Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski e Gérard Brach. USA/FR. Produzido por Warner Bros. e The Mount Company. Dist. Warner Bros., 1988, (120 min.).

FRENESY (Frenesi). Dirigido por Alfred Hitchcock. Roteiro de Arthur La Bern e Anthony Shaffer. USA/UK. Produzido por Universal Pictures. Dist. Universal Pictures e Cinema International Corporation, 1972, (116 min.).

GDY SPADJA ANIOLY. Curta-metragem. (1959).

GROMADA. Dirigido por Jerzy Kawalerowicz. Roteiro de Jerzy Kawalerowicz e Kazimierz Sumerski. POL. PP. Film Polski. Dist. Film Polski, 1952, (105 min.).

GRUBY I CHUDI. Curta-metragem. (1961).

HÄXAN (Haxan - A Feitiçaria Através dos Tempos). Direção de Benjamin Christensen. Roteiro de Benjamin Christensen. SWE/DK. Produzido por Aljosha Production Company, Svensk Filmindustri (SF). Dist. Universum Film (UFA), 1922, (91 min.).

INCUBUS. Direção de Leslie Stevens. Roteiro de Leslie Stevens. USA. Produzido por Contratempo III Productions, Daystar Productions. Dist. Turner Classic Movies, 1966, (78 min.).

INVASION OF THE BODY SNATCHERS (Vampiros de Almas). Direção de Don Siegel. Roteiro de Daniel Mainwaring e Jack Finney. USA. Produzido por Walter Wanger Productions. Dist. Allied Artists Pictures, 1956, (80 min.).

IT'S ALIVE (Nasce um Monstro). Direção de Larry Cohen. Roteiro de Larry Cohen. USA. Produzido por Warner Bros e Larco Productions. Dist. Warner Bros., 1974, (91 min.).

KANAL. Dirigido por Andrzej Wajda. Roteiro de Jerzy Stefan Stawinski. POL. Produzido por Zespól Filmowy. Dist. P.P. Film Polski, 1957, (91 min.).

L'ARCIDIABOLO (Os amores de um demônio). Direção de Ettore Scola. Roteiro de Ruggero Maccari, Ettore Scola. IT. Produzido por Fair Film. Dist. Planfilm, 1966, (97 min.).

LA MASCHERA DEL DEMÔNIO (A Maldição do Demônio). Direção de Mario Bava. Roteiro de Ennio De Concini, Mario Serandrei. IT. Produzido por Galatea Fim, JollyFilm, Alta Vista Productions. Dis. Unidis, 1960, (87 min.).

LA VÉNUS À LA FOURNURE (A pele de Vênus). Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de David Ives, Roman Polanski. FR/POL. Produzido por R.P Productions, A.S Films, Monolith Films. Dist. Batrax Entertainment, 2013, (96 min.).

LAMPA. Curta-metragem. (1958).

LE LOCATAIRE (O Inquilino). Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Roland Topor e Gérard Brach. FR. Produzido por Marianne Productions. Dit. Paramount Pictures e Cinema International Corporation, 1976, (126 min.).

LES YEUX SANS VISAGE (Os olhos sem rosto). Dirigido por Georges Franju. Roteiro de Jean Redon e Pierre Boileau. FR. Produzido por Champs-Élysées Productions, Lux Film. Dist. Lux Film, 1960, (90 min.).

LOOK WHAT'S HAPPENED TO ROSEMARY'S BABY (Veja o que Aconteceu ao Bebê de Rosemary). Direção de Sam O'Steen. Roteiro de Anthony Wilson e Ira Levin. USA. Produzido

por The Culzean Corporation e Paramount Television. Dist. American Broadcasting Company (ABC), 1976, (100 min.).

LUCIFER. Série de Televisão. USA. Produzida por Alex Katsnelson, Michael Azzolino, Erik Holmberg, Nathan Hope. Dist. Warner Bros Television (Fox), 2016, (43 min.)

MACBETH. Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski, Kenneth Tynan. UK/USA. Produzido por Columbia Pictures, Playboy Productions e Caliban Films. Dist. Columbia Pictures, 1971, (140 min.).

MORDERSTWO. Curta-metragem. (1957).

MOTHER! (Mãe!). Direção de Darren Aronofsky. Roteiro de Darren Aronofsky. USA. Protozoa Pictures. Dist. Paramount Pictures, 2017, (121 min.).

MURIEL OU LE TEMPS D'UM RETOUR (Muriel). Direção de Alain Resnais. Roteiro de Jean Cayrol. FR/IT. Produzido por Argos Films, Alpha Productions, Eclair, Les Films de la Pléiade e Dear Film Produzione, Dist. Argos Films e Les Films de la Pléiade, 1963, (116 min.).

NIGHT OF THE DEMON (A Noite do Demônio). Direção de Jacques Tourneur. Roteiro de Charles Bennett, Hal E. Chester. UK. Produzido por Columbia Pictures Corporation, Sabre Film Production. Dist. Columbia Pictures Corporation, 1957, (95 min.).

NIGHT OF THE EAGLE (A filha de Satã). Direção de Sidney Hayers. Roteiro de Frits Leiber Jr., Charles Beaumont. UK. Produzido por Independent Artists. Dist. Anglo-Amalgamated Film Distributors, 1962, (90min.).

NIGHT OF THE LIVING DEAD (A Noite dos Mortos-Vivos). Direção de George A. Romero. Roteiro de John A. Russo e George A. Romero. USA. Produzido por Image Ten, Laurel Group, Market Square Productions e Off Color Films. Dist. Continental Distributing, Walter Reade Organization, Monarch Film Corporation, 1968, (96 min.).

NÓZ W WODZIE (A Faca na Água). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Jakub Goldberg e Roman Polanski. POL. Produzido por Zespol Filmowy "Kamera", Dist. British Film Institute (BFI), 1962, (94 min.).

OLIVER TWIST. Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Charles Dickens, Roland Harwood. CZ/UK/FR/IT. Produzido por R.P. Productions, Runteam II Ltd., ETIC Films. Dist. Sony Pictures Entertainment, 2005, (130 min.).

PIRATES (PIRATAS). Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de John Brownjohn e Gérard Brach. FR/TUN. Produzido por Cathago Films, Accent Films e Cominco. Dis. Cannon Film Distributors, 1986, (121 min.).

POLANSKI: WANTED AND DESIRED (Polanski: procurado e desejado). Dirigido por Marina Zenovich. Roteiro de Marina Zenovich. USA. Produzido por HBO Documentary Films, Graceful Pictures, British Broadcasting Corporation e Antidote Films. Dist. Home Box Office, 2008, (99 min.).

PSICHO (Psicose). Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro de Joseph Stefano. USA. Produzido por Shamley Productions. Dist. Paramount Pictures. 1960, (109 min.).

REPULSION (Repulsa ao sexo). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski e Gérard Brach. Produzido por Gene Gutowski, Robert Sterne e Sam Wayne, Compton Films e Tekli British Productions. Dist. Pandora Filmes. 1965, 1 disco (104 min) DVD.

REQUIEM. Direção de Mahalia Belo. Roteiro de Kris Mrksa e Blake Ayshford. UK. Produzido por All3Media International, BBC One e New Pictures. Dist. All3Media International, BBC One e Netflix, 2018, (60 min)

ROMAN POLANSKI ON ROSEMARY'S BABY: CONVERSATIONS INSIDE THE CRITERION COLLECTION. (Roman Polanski: em O bebê de Rosemary). USA. Produzido por Karen Stetler. Dist. Criterion Collection, 2012, (47 min).

ROMAN POLANSKI: A FILM MEMOIRE (Roman Polanski: a vida em filmes). Dirigido por Laurent Bouzereau. Roteiro de Laurent Bouzereau. UK. Produzido por Andrew Braunsberg, Christoph Fisser, Henning Molfenter, Luca Barbareschi e Timothy Burrill. Dist. Eclipse Features. 2011, (90 min.).

ROMAN POLANSKI: ODD MAN OUT (Roman Polanski: um estranho no ninho). Dirigido por Marina Zenovich. Roteiro de Chris A. Peterson, Marina Zenovich e P.G. Morgan. USA. Produzido por Lila Yacoub e Marina Zenovich. Dist. Films Distribution, 2013, (88 min.).

ROSEMARY'S BABY (O bebê de Rosemary). Direção de Agnieszka Holland. Roteiro de Scott Abbott, Ira Levin e James Wong. USA/FR/CAN. Produzido por City Entertainment, KippSter Entertainment, Liaison Films, Federation Entertainment e Cinestar Pictures. Dist. National Broadcasting Company (NBC), 2014, (170 min).

ROSEMARY'S BABY EXPLAINED: REALISM & CONTROL (O bebê de Rosemary explicado: realismo e controle). Direção de Susannah Bragg McCullough. Roteiro de Susannah Bragg McCullough. USA. Produzido por ScreenPrism. Dist. ScreenPrism, 2016, (10 min.).

ROZBIJEMY ZABAWĘ. Curta-metragem. (1957).

SANMA NO AJI (A Rotina tem seu encanto). Direção de Yasujirô Ozu. Roteiro de Kôgo Noda e Yasujirô Ozu. JP. Produzido por Shochiku Company, Dist. Shochiku Company, 1963, (113 min.).

SHELLEY (Shelley). Direção de Ali Abbasi. Roteiro de Ali Abbasi e Maren Louise Käehne. DK/SWE. Produzido por Profile Pictures. Dist. IFC Midnight e Scanbox entertainment, 2016, (92 min).

SSAKI. Curta-metragem. (1962).

STORYTIME. Direção de Terry Gilliam. Roteiro de Terry Gilliam. UK. Produzido por

SUPERNATURAL (Sobrenatural).

TENACIOUS D IN THE PICK OF DESTINY (Tenacious D: Uma Dupla Infernal). Direção de Liam Lynch. Roteiro de Jack Black e Kyle Gass. USA/GER. Produzido por Red Hour Films e MACRON Filmproduktion. Dist. Cinestar, New Line Cinema, FS Film Oy e Warner Bros., 2006, (93 min.).

TESS (Tess: uma lição de vida). Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Gérard Brach e Roman Polanski. UK/FR. Renn Productions, Timothy Burrill Productions e Société Française de Production. Dist. AMLF, 1979, (184 min.),

THE BIRDS (Os pássaros). Dirigido por Alfred Hitchcock. Roteiro de Daphne Du Murier e Evan Hunter. USA. Produzido por Alfred J. Hitchcock Productions. Dist. Universal Pictures, Rank Film Distributors, Universal Film, 1963, (119 min.).

THE DETECTIVE (Crime Sem Perdão). Direção de Gordon Douglas. Roteiro de Abby Mnn e Roderick Thorp. USA. Produzido por Arcola Pictures e Arcola-Millfield Productions. Dist. Twentieth Century Fox, 1968, (114 min.).

THE DEVIL RIDES OUT (As bodas de Satã). Direção de Terence Fisher. Roteiro de Richard Matheson, Dennis Wheatley. UK. Produzido por Associated British-Pathé, Hammer Films. Dist. Warner-Pathé Distributors, 1968, (95 min.).

THE DEVIL'S ADVOCATE (Advogado do Diabo). Direção de Taylor Hackford. Roteiro de Andrew Neiderman e Jonathan Lemkin. USA/GER. Produzido por Warner Bros., Regency Enterprises, Kopelson Entertainment e Taurus Film. Dist. Warner Bros, 1997, (144 min.).

THE GHOST WRITER (O Escritor Fantasma). Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Robert Harris e Roman Polanski. FR/GER/UK. Produzido por R. P. Productions, France 2 Cinéma, Studio Babelsberg, Runteam, Pathé, Canal +, StudioCanal, France Télévisions, CinéCinéma, Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein, Summit Entertainment. Dist. Pathé, SND Films, Kinowelt Filmverleih e Optimum Releasing, 2010, (128 min.)

THE LITTLE SHOP OF HORRORS (A loja dos Horrores). Direção de Roger Corman, Charles B. Griffith. Roteiro de Charles B. Griffith. USA. Produzido por Roger Corman Productions, Santa Clara Productions. Dist. The Filmgroup, 1960, (72 min.).

THE MASQUE OF THE RED DEATH (A orgia da morte). Direção de Roger Corman. Roteiro de Charles Beaumont, R. Wright Campbell. USA/UK. Produzido por Alta Vista Productions. Dist. Anglo-Amalgamated Film Distributors, American International Pictures (AIP), 1964, (89 min.).

THE NINTH GATE (O Último Portal). Dirigido por Roman Polanski. Roteiro de Arturo Pérez-Reverte, John Brownjohn, Enrique Urbizu e Roman Polanski. ES/FR/USA. Produzido por Artisan Entertainment, R.P Productions, Orly Films, TF1 Films Production. Dist. Bac Films, 20th Century Fox, 1999, (133 min.).

THE PATH (O Caminho). Direção de Michael Weaver, Patrick R. Norris, Mike Cahill, Roxann Dawson, Phil Abraham, Jessica Goldberg, Norberto Barba, Michael Slovis, Stacie Passon, Peter Sollett, Sian Heder, Jacob Hatley. Roteiro de Jessica Goldberg, Andrea Ciannavei, Lorna Clarke Osunsanmi, Annie Weisman, Julia Brownell, Coleman Herbert, Vanessa Rojas, John O'Connor, Jason Katims, Justin Doble, Andrew Hinderaker. USA. Produzido por Luci Road

Productions, True Jack Productions e Universal Television. Dist. Hulu, Amazon Prime Video, DiziMax, Film1 Drama, 2016-2018, (60 min).

THE SKULL (A maldição da caveira). Direção de Freddie Francis. Produzido por Robert Bloch, Milton Subotsky. UK. Produzido por Amicus Productions. Dist. Paramount Pictures, 1966, (83 min.).

THE SORCERERS (Sob o poder da maldade). Direção de Michael Reeves. Roteiro de Michael Reeves, Tom Baker. UK. Produzido por Curtwel Productions, Global, Tigon. Dist. Tigon Film Distributors, 1967, (86 min.).

THE THOMAS CROWN AFFAIR (Crown, o Magnífico). Direção de Norman Jewison. Roteiro de Alan Trustman. USA. Produzido por The Mirisch Corporation, Simkoe e Solar Productions. Dist. United Artists, 1968, (102 min.).

THE TRIP (Viagem ao Mundo da Alucinação). Direção de Roger Corman. Roteiro de Jack Nicholson. USA. Produzido por American International Pictures. Dist. American International Pictures, 1967, (82 min.).

THE UNDEAD (Os reencarnados). Dirigido por Roger Corman. Roteiro de Charles B. Griffith e Mark Hanna. USA. Produzido por Roger Corman Productions. Dist. American International Pictures, 1957, (71 min).

TORTURE GARDEN (As torturas do Dr. Diabolo). Direção de Freddie Francis. Roteiro de Robert Bloch. UK. Produzido por Columbia Pictures, Amicus Productions. Dist. Columbia Pictures Corporation, 1967, (93 min.).

ULICA BRZozOWA. Dirigido por Wojciech Has e Stanislaw Rózewicz. Roteiro de Wojciech Has e Stanislaw Rózewicz. POL. Produzido por Film Polski. Dist. Film Polski, 1947, (9 min.).

USMIECH ZEBICZNY. Curta-metragem. (1957).

VARGTIMMEN (A hora do lobo). Dirigido por Ingmar Bergman. Roteiro e Ingmar Bergman. SWE/NOR. Produzido por Svensk Filmindustri Dist. Svensk Filmindustri, Dear Film, Lopert Pictures Corporation e Les Artistes Associés, 1968, (99 min.).

VILLAGE OF THE DAMNED (A Aldeia dos Amaldiçoados). Dirigido por Wolf Rilla. Roteiro de Stirling Silliphant e Wolf Rilla. UK. Produzido por Metro-Goldwyn-Mayer British Studios. Dist. Metro-Goldwyn-Mayer, 1960, (77 min.).

WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? (O que aconteceu com Baby Jane?). Dirigido por Roberto Aldrich. Roteiro de Hanry Farrel e Lukas Heller. USA. Produzido por The Associates & Aldrich Company. Dist. Warner Bros., 1962, (134 min).

YELLOW SUBMARINE (Submarino Amarelo). Direção de George Dunning. Roteiro de Lee Minof, John Lennon, Paul McCartney, Al Brodax, Jack Mendelsohn, Erich Segal, Roger McGough. UK/USA. Produzido por Apple Corps, King Features Production, TVC London. Dist. United Artists Corporation, 1968, (90 min.).

Musicais:

DRAPKIN, Richard. Devil in Her Heart. In: BEATLES, The. **With the Beatles**. Londres: Parlophone; Capitol, 1963.

JAGGER, Mick. Sympathy for the Devil. In: STONES, The Rolling. **Beggars Banquet**. Londres: Decca, 1968.

LENNON, John. MCCARTNEY, Paul. A day in the Life. In: BEATLES, **Sgt. Pepper's Lonely-Hearts Club Band**. London: Abbey Road Studios e Regent Sound Studios, 1967.

LENNON, John. MCCARTNEY, Paul. Day Tripper. In: BEATLES, The. **The Beatles: we can work it out, Day tripper**. London: EMI Studios, 1965.

MCCARTNEY, Paul. Helter Skelter. In: BEATLES, The. **The Beatles**. Londres: Apple, 1968.

MORRISON, Jim; MANZAREK, Ray; KRIEGER, Robby; DENSMORE, John. Light my Fire. In: DOORS, The. **The Doors**. US: Elektra Records, 1967.

WAGNER, Dave; WEIGAND, Dick; WEIGAND, Larry. Evil Woman. In: CROW, **Crow Music**. USA: Amaret Records, 1969.

Websites:

“STUCK WITH SATAN”: IRA LEVIN ON THE ORIGINS OF ROSEMARY’S BABY. Disponível: <https://www.criterion.com/current/posts/2541-stuck-with-satan-ira-levin-on-the-origins-of-rosemary-s-baby> Acesso: 27/09/2017

“TEMPLO STÂNICO” APRESENTA ESCULTURA DE ÍDOLO PAGÃO E GERA POLEMICA NOS EUA: Disponível: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/07/150727_escultura_satanica_eua_fn Acesso: 15/05/2018.

2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0062622/> Acesso: 12/12/2017.

A ALDEIA DOS AMALDIÇOADOS.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0054443/?ref_=nv_sr_2 Acesso: 12/04/2018.

A DANÇA DOS VAMPIROS.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0061655/?ref_=nm_filmg_dr_24 Acesso: 16/10/2017.

A FACA NA ÁGUA.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0056291/?ref_=nm_filmg_dr_28 Acesso: 12/12/2017.

A FILHA DE SATÃ.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0056279/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/12/2017.

A HORA DO LOBO.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0063759/?ref_=nv_sr_1 acesso: 12/04/2018.

A LOJA DOS HORRORES.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0054033/?ref_=nv_sr_2 Acesso: 16/05/2018.

A MALDIÇÃO DA CAVEIRA.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0059727/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/12/2017.

A MALDIÇÃO DO ALTAR ESCARLATE.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0062833/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/12/2017.

A MORTE E A DONZELA.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0109579/?ref_=nm_fmg_dr_12 Acesso: 30/04/2018.

A NOITE DO DEMÔNIO.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0050766/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/12/2017.

A NOITE DOS MORTOS-VIVOS.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0063350/?ref_=fn_al_tt_3 Acesso: 13/04/2018.

A ORGIA DA MORTE.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0058333/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/12/2017.

A PELE DE VÊNUS.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt2406252/?ref_=nm_fmg_dr_2 Acesso: 30/04/2018.

A ROTINA TEM SEU ENCANTO.

Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0056444/> Acesso: 12/12/2017.

ABOUT THE HFPA.

Disponível: <https://www.goldenglobes.com/about-hfpa-0> Acesso: 03/04/2018.

ABOUT THIS PROGRAM.

Disponível: <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/about-this-program/> Acesso: 08/06/2018.

ABOUT US.

Disponível: <https://thesatanictemple.com/pages/about-us> Acesso: 15/05/2018.
Acesso: 17/05/2018.

ADVOGADO DO DIABO.

Disponível: <https://www.imdb.com/title/tt0118971/> Acesso: 19/05/2018.

AFTER SCHOOL SATAN.

Disponível: <https://afterschoolsatan.com/> Acesso: 15/05/2018.

ALCALÓIDE.

Disponível: <https://www.todabiologia.com/saude/alcaloide.htm> Acesso: 08/06/20178.

ALÉM DO ARCO-ÍRIS NEGRO.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt1534085/?ref_=nv_sr_1

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0043274/?ref_=nv_sr_2 Acesso: 16/05/2018.

ANNABELLE.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt3322940/?ref_=nv_sr_3
Acesso:23/10/2017.

AN AFTER-SCHOOL Satan Club could be coming to your kid's elementary school.2016.

Disponível em: <http://www.chicagotribune.com/ct-satan-club-20160731-story.html> . Acesso em 26/06/2018.

ARCHIVE FOR SEPTEMBER, 2007.

Disponível: <https://timecapsules.files.wordpress.com/2007/09/00-05-14.jpg> Acesso: 06/05/2018.

ARGUMENTISTA.

Disponível: https://www.infojobs.com.br/artigos/Argumentista__3981.aspx Acesso: 27/04/2018.

ARMADILHA DO DESTINO.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0060268/?ref_=nm_filmg_dr_25 Acesso: 16/10/2017.

ARMADILHA DO DESTINO.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0060268/?ref_=nm_filmg_dr_25 Acesso: 16/10/2017.

AS BODAS DE SATÃ.

Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0062885/> Acesso: 07/08/2017.

AS TORTURAS DO DR. DIABOLO.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0062384/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/12/2017.

BASEADO EM FATOS REAIS.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt5893264/?ref_=nm_filmg_dr_1 Acesso: 30/04/2018.

BIRTH OF THE ACADEMY.

Disponível: <http://www.oscars.org/academy-story> Acesso: 03/04/2018.

BROTHERHOOD OF ETERNAL LOVE.

Disponível: <https://belhistory.weebly.com/> Acesso: 15/05/2018.

BUSCA FRENÉTICA.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0095174/?ref_=nm_filmg_dr_15 Acesso: 30/04/2018.

CAMERA LOOK.

Disponível: <http://www.cameralook.it/web/speciale-ciao-mickey-eri-fortissimo-il-ricordo-di-elio-pandolfi/> Acesso: 04/08/2017.

CHINATOWN.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0071315/?ref_=nm_flmg_dr_19 Acesso: 30/04/2018.

CRIME SEM PERDÃO.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0062883/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/12/2017.

CROWN, o Magnífico.

Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0063688/> Acesso: 16/10/2017.

CURSE OF THE CRIMSON ALTAR (1968).

Disponível: <http://www.cinema.com.do/detalles.php?tm=28073> Acesso: 07/08/2017

DER STUDENT VON PRAG.

Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0003419/> Acesso: 12/12/2017.

DEUS DA CARNIFICINA.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt1692486/?ref_=nm_flmg_dr_4 Acesso: 30/04/2018.

DGA AWARDS HISTORY.

Disponível: <https://www.dga.org/Awards/History.aspx> Acesso: 03/04/2018.

DMT: THE SPIRIT MOLECULE.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt1340425/?ref_=nv_sr_7 Acesso: 16/05/2018.

DOCTOR SATÁN. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0178391/?ref_=nv_sr_1. Acesso: 12/04/2018.

DRÀCULA: O PRÍNCIPE DAS TREVAS.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0059127/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/04/2018.

DWAJ LUDZIE Z SZAFI.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0051566/?ref_=nm_flmg_dr_33 Acesso: 12/12/2017.

EROICA. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0050359/?ref_=nv_sr_2 Acesso: 01/05/2018.

ESCOPOLAMINA.

Disponível: <http://www.lafepe.pe.gov.br/medicamentosinterna/escopolamina> Acesso: 08/05/2018.

FRENESI. Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0068611/> Acesso: 13/12/2017.

FRENESI. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0068611/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 01/05/2018.

GDY SPADAJA ANIOLY.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0052838/?ref_=nm_filmg_dr_32 Acesso: 12/12/2017.

GREAT ACID MOVIES: THE TRIP (1967).

Disponível: <https://academic.blogspot.com.br/2009/07/great-acid-movies-4-trip-1967.html>

Acesso: 06/09/2017.

GROMADA. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0044674/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 01/05/2018.

HÄXAN – feitiçaria através dos tempos.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0013257/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/12/2017.

HISTÓRIA DE HORROR AMERICANA: 1ª Temporada. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt2063035/?ref_=fn_al_tt_2 Acesso: 23/10/2017.

HISTORY. Disponível: <https://kcfcc.org/history/> Acesso: 03/04/2018.

HISTORY AND HERITAGE OF BAFTA. Disponível: <http://www.bafta.org/heritage/history> Acesso: 08/06/2018.

INCUBUS. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0059311/?ref_=nv_sr_4 Acesso: 12/12/2017.

KANAL. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0050585/?ref_=nv_sr_2 Acesso: 01/05/2018.

LA MASCHERA DEL DEMONIO (EDIZIONE SPECIALE). Disponível: <http://cinema.everyeye.it/articoli/recensione-la-maschera-del-demonio-23945.html> Acesso: 06/08/2017

LAMP. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0052987/?ref_=nm_filmg_dr_31 Acesso: 06/10/2017.

LAUREL AWARDS.

Disponível: <https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Laurel+Awards> Acesso: 03/04/2018.

LE GROS ET LE MAIGRE.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0054946/?ref_=nm_filmg_dr_30 Acesso: 06/10/2017.

LEWIS CARROLL'S SHIFTING REPUTATION. Disponível: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/lewis-carrolls-shifting-reputation-9432378/?all> Acesso: 21/08/2017.

LUA DE FEL. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0104779/?ref_=nm_filmg_dr_13 Acesso: 30/04/2018.

LUCIFER. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt4052886/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 17/05/2018.

MACBETH. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0067372/?ref_=nm_flmg_dr_22
Acesso: 30/04/2018.

MÃE! Disponível: http://www.imdb.com/title/tt5109784/?ref_=nv_sr_1 Acesso:23/10/2017.

MURDERSTWO. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0050725/?ref_=nm_flmg_dr_34
Acesso: 06/10/2017.

MURIEL. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0057336/?ref_=fn_al_tt_2 Acesso:
20/11/2017.

MWA HISTORY. Disponível: <http://mysterywriters.org/about-mwa/mwa-history/> Acesso:
08/06/2018.

NASCE UM MONSTRO. Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0071675/> Acesso:
03/11/2017.

NIGHT OF THE DEMON (1957). Disponível:
<http://www.monstermoviehouse.com/2016/08/night-of-demon-1957.html> Acesso: 04/08/2017

O BEBÊ DE ROSEMARY AWARDS. Disponível:
http://www.imdb.com/title/tt0063522/awards?ref_=tt_awd Acesso:20/11/2017.

O ESCRITOR FANTASMA. Disponível:
https://www.imdb.com/title/tt1139328/?ref_=nm_flmg_dr_5 Acesso: 30/04/2018.

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Disponível:
http://www.imdb.com/title/tt0010323/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/12/2017.

O HERDEIRO DO DIABO. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt2752758/?ref_=nv_sr_1
Acesso:23/10/2017.

O INQUILINO. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0074811/?ref_=fn_al_tt_1 Acesso:
18/11/2017.

O INQUILINO. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0074811/?ref_=nm_flmg_dr_18
Acesso: 30/04/2018.

O OLHO DO DIABO (DJÄVULENS ÖGA) – 1960. Disponível:
<http://cinemacomvida.blogspot.com.br/2012/03/o-olho-do-diabo-djavulens-oga-1960.html>
Acesso: 12/12/2017.

O OLHO DO DIABO. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0053772/?ref_=nv_sr_2
Acesso: 12/12/2017.

O QUE ACONTECEU COM BABY JANE? Disponível:
http://www.imdb.com/title/tt0056687/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/04/2018.

O SÉTIMO SELO. Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0050976/> Acesso: 12/12/2017.

O ÚLTIMO PORTAL. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0142688/?ref_=nm_film_dr_10 Acesso: 30/04/20189.

OLIVER TWIST. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0380599/?ref_=nm_film_dr_8 Acesso: 30/04/2018.

ORIGINAL KLEPTONIAN NEO-AMERICAN CHURCH. Disponível: <http://okneoac.org/> Acesso: 15/05/2018.

OS AMORES DE UM DEMONIO. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0060123/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/12/2017.

OS OLHOS SEM ROSTO. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0053459/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/04/2018

OS PÁSSAROS.
Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0056869/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/04/2018.

PIRATAS. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0091757/?ref_=nm_film_dr_16 Acesso: 30/04/2018.

POLANSKI DÁ UM GRANDE PAPEL À MULHER EM 'A PELE DE VÊNUS'. Disponível: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,polanski-da-um-grande-papel-a-mulher-em-a-pele-de-venus,1770149> Acesso: 30/04/2018.

POLÔNIA REJEITA REABERTURA DE PROCESSO DE EXTRADIÇÃO DE POLANSKI AOS EUA. Disponível: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/polonia-rejeita-reabertura-de-processo-de-extradicao-de-polanski-aos-eua.ghtml> Acesso: 25/04/2018.

PSICOSE. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0054215/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 12/12/2017.

PSILOCIBINA: Disponível: <http://psicoativo.com/2016/04/psilocibina-quais-sao-cogumelos-magicos-efeitos-e-riscos.html> Acesso: 16/05/2018.

QUE? Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0070913/?ref_=nm_film_dr_20 Acesso: 30/04/2018.

RECENSIONE LA MASCHERA DEL DEMONIO. Disponível: <http://cinema.everyeye.it/articoli/recensione-la-maschera-del-demonio-23945.html> Acesso: 06/08/2017.

REPULSA AO SEXO. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0059646/?ref_=nm_film_dr_26 Acesso: 16/10/2017.

REQUIEM. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt6712390/?ref_=nv_sr_2 Acesso: 17/05/2018.

ROMAN POLANSKI ON ROSEMARY'S BABY: conversations inside the Criterion Collection. Disponível: https://www.vice.com/en_us/article/mv5xwb/vice-and-the-criterion-collection-presents-roman-polanski-on-rosemarys-baby Acesso: 06/11/2017.

ROMAN POLANSKI SERÁ PERSONAGEM CENTRAL EM NOVO FILME DE TARANTINO. Disponível: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/roman-polanski-sera-personagem-central-em-novo-filme-de-tarantino-22356915> Acesso: 25/04/2018.

ROMAN POLANSKI: a vida em filmes.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt2079571/?ref_=nv_sr_7 Acesso: 04/10/2017.

ROMAN POLANSKI: procurado e desejado.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt1157705/?ref_=nv_sr_4 Acesso: 04/10/2017.

ROMAN POLANSKI: um estranho no ninho.

Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt2397549/> Acesso: 04/10/2017.

ROSEMARY'S BABY (1968) – DIRECTED BY ROMAN POLANSKI.

Disponível: <http://horrorfanzine.com/wp-content/uploads/2011/09/rosemarys-baby-09.jpg>
Acesso: 08/02/2018.

ROSEMARY'S BABY (1968).

Disponível: <http://www.midnightonly.com/2013/03/17/rosemarys-baby-1968/> Acesso: 16/05/2018.

ROSEMARY'S BABY EXPLAINED: REALISM & CONTROL.

Disponível: <http://screenprism.com/insights/article/rosemarys-baby-explained-realism-control>
Acesso: 16/05/2018.

ROSEMARY'S BABY, SZAYBO, POLISH POSTER.

Disponível:

http://www.polishposter.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Product_Code=3380
Acesso: 20/02/2018.

ROSEMARY'S BABY. Disponível: <https://assets.mubi.com/images/film/180/image-w856.jpg?1460597846> Acesso: 14/02/2018.

ROSEMARY'S BABY. Disponível: <https://www.imdb.com/title/tt3087752/> Acesso: 19/05/2018.

ROZBIJEMY ZABAWĘ.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0050914/?ref_=nm_film_dr_36 Acesso: 12/12/2017.

SHELLEY. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt5013688/?ref_=nv_sr_2 Acesso: 12/12/2017.

SOB O PODER DA MALDADE.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0062292/?ref_=fn_al_tt_1 Acesso: 16/5/2018.

SOBRENATURAL. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0460681/?ref_=nv_sr_1
Acesso: 19/05/2018.

SSAKI. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0056521/?ref_=nm_flmg_dr_29 Acesso:
12/12/2017.

STORIA DEI PREMI DAVID DONATELLO. Disponível:
<http://www.daviddidonatello.it/storia/storia-dei-premi.php> Acesso: 03/04/2018.

STORYTIME. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0352875/?ref_=fn_al_tt_2 Acesso:
16/05/2018.

STP. Disponível: <http://www.ginad.org/en/drugs/drugs/407/stp> Acesso: 29/08/2017.

SUBMARINO AMARELO.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0063823/?ref_=nv_sr_2 Acesso: 16/05/2018.

TEMPLE OF SET. Disponível: https://www.xeper.org/pub/pub_gil_portuguese.html Acesso:
15/05/2018.

TENACIOUS D – UMA DUPLA INFERNAL.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0365830/?ref_=nv_sr_1 Acesso: 19/05/2018.

TESS – UMA LIÇÃO DE VIDA.

Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0080009/?ref_=nm_flmg_dr_17 Acesso:
30/04/2018.

THE HUGO AWARDS. Disponível: <http://www.thehugoawards.org/about/> Acesso:
08/06/2018.

THE LITTLE SHOP OF HORRORS (1960).

Disponível: <http://www.offscreen.be/nl/offscreen-film-festival-2015/botanicals/little-shop-horrors-1960> Acesso: 08/05/2018.

THE OSCARS BEFORE THE OSCARS. Disponível:

http://www.slate.com/articles/arts/the_oscars/2016/02/a_history_of_the_photoplay_magazine_medal_of_honor_the_populist_movie_award.html Acesso: 08/06/2018.

THE PATH. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt4789576/?ref_=nv_sr_1 Acesso:
17/05/2018.

THE SATANIC TEMPLE. Disponível: <https://www.instagram.com/thesatanictemple/> Acesso:
15/05/2018.

THE UNDEAD. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0051128/?ref_=nv_sr_1
Acesso:12/04/2018.

THOM MOUNT. Disponível: <https://www.imdb.com/name/nm0609861/> Acesso: 27/04/2018

TORTURE GARDEN (1967). Disponível: <http://peterburnett.info/articles/607-torture-garden-1967> Acesso: 07/08/2017.

TORTURE GARDEN. Disponível: <http://peterburnett.info/articles/607-torture-garden-1967>
Acesso: 07/08/2017.

ULICA BRZOZOWA. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt0476895/?ref_=fn_al_tt_1
Acesso: 01/05/2018.

USMIECH ZEBICZNY.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0051144/?ref_=nm_flmg_dr_35 Acesso: 12/12/2017.

VAMPIROS DE ALMAS.

Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0049366/?ref_=fn_al_tt_3 Acesso: 12/12/2017.

VEJA O QUE ACONTECEU AO BEBÊ DE ROSEMARY. Disponível:
<http://www.imdb.com/title/tt0074815/> Acesso: 23/10/2017.

VIAGEM ALUCINANTE. Disponível: https://www.imdb.com/title/tt1191111/?ref_=nv_sr_1
Acesso: 17/05/2018.

VIAGEM AO MUNDO DA ALUCINAÇÃO. Disponível:
https://www.imdb.com/title/tt0062395/?ref_=nv_sr_8 Acesso: 16/05/2018

VICE AND THE CRITERION COLLECTION PRESENTS: ROMAN POLANSKI ON
'ROSEMARY'S BABY'. Disponível: https://www.vice.com/en_us/article/mv5xwb/vice-and-the-criterion-collection-presents-roman-polanski-on-rosemarys-baby Acesso: 06/11/2017.

VISIT OF HIS HOLINESS POPE PAUL VI TO THE UNITED NATIONS.

Disponível: http://w2.vatican.va/content/paul-vi/en/homilies/1965/documents/hf_p-vi_hom_19651004_yankee-stadium.html Acesso: 05/05/2