

O BEBÊ DE ROSEMARY: BRUXARIA, SEITAS E FEITIÇARIA NOS ANOS 1960

Solange Ramos de Andrade¹

Rafaela Arienti Barbieri²

Resumo: Nosso objetivo consiste em analisar o filme *O bebê de Rosemary* (1968) dirigido por Roman Polanski, baseado em três temáticas: bruxaria, seitas e feitiçaria. Nossa abordagem está amparada na análise do filme enquanto documento histórico (NAPOLITANO, 2006) bem como na importância de analisarmos as representações coletivas (CHARTIER, 2002a) como formas de apropriação da realidade social. Também, relacionamos as temáticas presentes no referido filme, enquanto traduções de visões de mundo, carregadas de valores morais e éticos que traduzem a sociedade do período. Para uma melhor organização do corpo textual, dividimos o mesmo em três partes: a biografia do diretor Roman Polanski, o filme e o contexto de sua produção e consequente relação com a história e, finalmente, a partir de bibliografia atinente às temáticas escolhidas, traçamos paralelos com o filme.

Palavras-chave: bruxaria; filme de terror; representação coletiva.

ROSEMARY'S BABY: WITCHCRAFT, SECTS AND SORCERY IN THE 1960's

Abstract: Our objective is to analyze the movie *Rosemary's Baby* (1968) directed by Roman Polanski, based on three themes: witchcraft, sects and sorcery. Our approach is supported by the analysis of the film as a historical document (NAPOLITANO, 2006) and analyze the importance of collective representations (CHARTIER, 2002a) as forms of appropriation of social reality as well as to relate the themes present in this film, while translations of worldviews, laden with moral and ethic values that reflect the society of the period. For a better organization of the textual body, we divided the text into three parts: the biography of Director Roman Polanski, the film and the context of its production and consequent relationship to history and, finally, from bibliography regarding to the chosen themes, to draw parallels with the film.

Keywords: witchcraft; horror movie; collective representation.

¹ Doutora em História. Professora Associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá, PR. Coordenadora Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades – ANPUH. Bolsista de Produtividade em Pesquisa da Fundação Araucária, PR.

² Bolsista de Iniciação científica (CNPq). Graduanda do Curso de História da Universidade Estadual de Maringá – PR. Membro do Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades (UEM).

O Cinema como fonte da História tem sido como apontam diversos especialistas, objeto de exaltada acolhida não apenas entre os historiadores, mas também entre os cineastas, sociólogos e antropólogos. Qual poderia ser a razão? Segundo Michele Lagny, isso se dá primeiro pela correspondência entre a imagem animada e a realidade; segundo, pelo efeito da imagem sobre a memória (LAGNY, 2009, p.99). Se na academia essa relação vem sendo discutida há pelo menos sessenta anos (KRACAUER, 1988), entre cineastas esse diálogo também não é recente. Desde, pelo menos, a década de 1910, D.W. Griffith e Sergei Eisenstein, dentre muitos outros, dedicaram parte significativa de suas obras escritas e fílmicas a desanuviar esse debate. Assim, o cinema se tornou uma fonte importante para a história nas últimas décadas, o que tornou mais evidente a afinidade entre Cinema e História, hoje (2014) amplamente considerada.

Para Alcides Freire Ramos (2008, p.163), os filmes, juntamente com as cartas, os diários, os romances, as memórias, os poemas, as pinturas, as canções, as peças de teatro etc., constituem-se em documentos e em vias de acesso para o conhecimento das sensibilidades – dos sentimentos em suas diferentes formas e manifestações – rancores, temores, ódios, desejos, sonhos aos quais incluímos medo, insegurança, dor, sofrimento, afeto. O autor afirma ainda que as potencialidades dos documentos e seus conteúdos, quando examinados sob o olhar das sensibilidades, constituem-se em evidências do sensível, capazes de socializar e de fazer compartilhar sensações e emoções, visto que o “sentir” está “nos outros e em nós”.

Neste contexto, optamos por analisar o cinema de terror e seus personagens no cinema norte-americano a partir do filme *O Bebê de Rosemary* (1968)³, especificamente os temas relacionados à bruxaria, seitas e feitiçaria.

Dividimos o artigo em três momentos: no primeiro, apresentamos seu idealizador, Roman Polanski. Conhecer certos aspectos da vida de Roman Polanski, diretor de *O bebê de Rosemary*, bem como sua carreira cinematográfica, é de grande auxílio para o entendimento mais profundo de seu filme. A importância desse conhecimento se dá na medida em que as características pessoais do diretor influenciam na construção do filme, o que deve ser levado em conta por parte do historiador.

No segundo momento, apresentamos o filme e estabelecemos diálogo com a bibliografia atinente às relações entre história e cinema. Finalmente, analisamos as temáticas relacionadas às seitas, feitiçarias e bruxarias presentes no filme.

Roman Polanski; apontamentos biográficos

Roman Polanski nasceu em Paris em 1933, mas foi criado na Polônia por seu pai judeu. Sobreviveu ao Holocausto, mas teve sua mãe morta em uma câmara de gás. Em 1977, foi acusado por sexo ilícito, fornecimento de drogas, sodomia e perversão com Samantha Geimer de 13 anos. No mesmo ano, foi condenado por relação sexual com a menor de idade, passando 42 dias preso em uma instituição psiquiátrica.⁴ (SILVA; ROMÃO, 2011, p. 203-204).

Tais experiências de Polanski perpassam vários de seus filmes, e o tema relativo ao estupro é um

³ ROSEMARY & *Baby*. Roman Polanski, EUA, 1968.

⁴ Após a libertação do diretor, Silva e Romão colocam que “o juiz requisitou nova prisão do cineasta, porém Polanski fugiu às pressas para a França, país no qual o crime de “relação sexual com menor” não é reconhecido. [...]. A polêmica ganhou novo folego com a prisão do diretor em Zurique, em setembro de 2009, 32 anos após o suposto crime, quando o diretor estava com 76 anos. Polanski foi solto quase um ano depois.” (SILVA; ROMÃO, 2011, p. 203 – 204)

deles. Em *A morte e a Donzela*, de 1994, por exemplo, “em um país na América do Sul após a queda da ditadura” (DEATH AND..., 1994)⁵, a personagem Paulina Escobar (Sigourney Weaver), esposa de Gerardo Escobar (Stuart Wilson), teria reconhecido pela voz o homem que a teria estuprado em 1977, Roberto Miranda (Ben Kingsley), quando a mesma fazia militância política. O filme retrata o forte sofrimento contínuo de Paulina mesmo após tantos anos do ocorrido.

Apesar de *O bebê de Rosemary* ter sido lançado em 1968 e o estupro de Samantha Geimer ser um fato posterior, tal tema é brevemente trabalhado no filme. Quando Rosemary acorda do “sonho” em que teve a relação sexual com Satã, deixa muito clara a sensação de ter sido estuprada. A personagem nota os arranhões em sua pele e chega a esquivar-se de um carinho que Guy iria fazer em seu ombro.

Ainda sobre Polanski, é interessante notar como os temas relacionados à Bruxaria, Diabo e pactos não estão presentes somente em *O bebê de Rosemary*. Um ano antes, em 1967, Polanski lançaria *A Dança dos Vampiros*⁶, misto de comédia e terror, que garantiu a sua fama como diretor e de Sharon Tate, como atriz e foi responsável pelo convite do produtor Robert Evans para que dirigisse o filme baseado no livro de Ira Levin. Outro exemplo, posterior, é *O último portal*⁷, lançado em 1999. Trata-se de um filme em que Dean Corso (Johnny Deep), um especialista em livros raros, é contratado por Boris Balkan (Frank Langella) para verificar a autenticidade de um livro, *Os nove portais para o reino das sombras*, que teria sido escrito em coautoria com Satã e traria uma maneira de invocar o mesmo.

O Bebê de Rosemary: apontamentos filmicos e históricos

Apresentando uma suave canção de ninar interpretada por uma voz feminina, o filme *O bebê de Rosemary* tem seu início com uma visualização aérea da cidade de Nova York, sua vastidão de prédios e construções da década de 1960, tendo como foco final uma vista do edifício Bramford, o principal cenário da narrativa. Nada, em um primeiro momento, parece indicar uma história sombria, mas sim um delicado romance.

Apesar de o romance existir, não há nada de suave em uma história que acaba por apresentar de que forma se dá o nascimento do filho de Satã nos Estados Unidos de 1966. É a ação de uma seita satânica, a qual se mostra um tanto antiga, que dá o tom sinistro do filme e que transforma uma bela canção de ninar em um prelúdio para o caos.

Tal produção cinematográfica, estreada em 1968 e ambientada em 1966, possui Roman Polanski enquanto diretor, sendo a adaptação de um romance de Ira Levin⁸, lançado em 1967. A história tem como personagens centrais o casal Woodhouse, Rosemary (Mia Farrow) e Guy (John Cassevetes), que passa a habitar o edifício Bramford (Dakota) em Nova York, bem como seus prestativos novos vizinhos Minnie (Ruth Gordon) e Roman Castevet (Sidney Blackmer) .

Rosemary é uma mulher delicada, bastante magra e loira. Bastante meiga e sensível, ela é casada com Guy, um ator que, como a própria personagem coloca, “fez ‘Luther’, ‘Ninguém ama o albatroz’ e

⁵ DEATH and the Maiden. Roman Polanski, EUA, 1994.

⁶ DANCE of the Vampires. Roman Polanski, EUA, Reino Unido, 1967.

⁷ THE NINTH Gate. Roman Polanski, EUA, FRA, ESP, 1999.

⁸ LEVIN, Ira. *O bebê de Rosemary*. São Paulo: Nova Cultural, 1967.

vários comerciais de TV” (ROSEMARY ...,1968), porém, está passando por um momento de dificuldades na carreira.

A partir do momento em que o casal passa a habitar o apartamento, o contato com seus vizinhos, Minnie e Roman, torna-se frequente, um tanto quanto suspeito e ainda mais intenso quando Rosemary descobre-se grávida. A felicidade de seus vizinhos é imensa, assim como seu envolvimento nos cuidados de Rosemary durante a gravidez, uma vez que chegam até mesmo a escolher o médico que irá acompanhá-la, o Dr. Sapirstein.

Rosemary, após um tempo morando no apartamento, começa a ter estranhos sonhos, envolvendo seus vizinhos, mas que geralmente não são levados a sério. É evidente que a personagem está em um ambiente e situações que não lhe agradam, e sabe que algo tanto dentro quanto ao redor dela está errado, apesar de não conseguir determinar de forma clara os motivos de tal desconforto.

Com o passar da narrativa, mortes começam a ocorrer, destacando-se a que envolve uma jovem que morava com os Castevets e um amigo muito próximo de Rosemary. Tais acontecimentos são vistos pela personagem, mais tarde, como agravantes dentro da teoria que elabora sobre o ambiente que a rodeia.

Essa teoria diz respeito à existência de uma seita de bruxos, aparentemente encabeçada por seus vizinhos, para a qual seu marido teria oferecido seu filho como sacrifício em prol do sucesso em sua carreira como ator. Tal teoria não está totalmente errada, mas a questão principal está no fato de Rosemary ser o alvo principal da seita, na medida em que se tornara a mortal que carrega em seu ventre o filho de satã, o qual dará início ao ano um e a vinda de uma nova era.

O filme *O bebê de Rosemary* foi produzido pela *Paramount* em meio ao contexto da década de 1960 nos Estados Unidos, um momento em que inúmeras seitas satânicas mostravam-se presentes, destacando-se a de Charles Manson (SILVA; ROMÃO, 2012) que, em 1969, teve um de seus membros responsabilizados pela morte de Sharon Tate, esposa de Roman Polanski, grávida de oito meses, e a Igreja de Satã de Anton Lavey (HARVEY, 2002), formada em 1960.

Tendo em vista esse papel crucial do público em questão, o do livro e do filme, neste caso, ele faz parte de um mesmo contexto, que é a década de 1960 nos Estados Unidos marcado pelas consequências da Segunda Guerra Mundial. É um contexto de descrença onde seitas satânicas formam-se, como a de Anton Lavey[1], em 1960, e a de Charles Manson[2], acusada em 1969 de ter um de seus membros envolvidos com a morte de Sharon Tate, esposa de Roman Polanski.

Nesse mesmo período, os Estados Unidos também contam com a presença do movimento da Contracultura, no qual “jovens norte-americanos das décadas de 1950 a 1970 manifestaram seu descontentamento em relação ao american way of life de forma singular, formando vários movimentos, que os jornalistas locais chamaram de contracultura” (FERREIRA, 2006, p. 69, sem sublinhado no original).

Ainda sobre o período, a autora coloca que

as décadas de 1950 até 1970 foram marcadas pelas perseguições aos comunistas e antiimperialistas em todo o mundo ocidental. Nos Estados Unidos, o período foi marcado pelo macarthismo, pela repressão contra estudantes, pela Guerra do Vietnã e Guerra Fria, pela contestação da beat generation e dos hippies, pelo preconceito racial, por um ataque aos

estudos humanistas e aos intelectuais radicais, por um grande desenvolvimento tecnológico e ainda pela tríade clássica: “sexo, drogas & rock’n roll”, assim como pelos movimentos negro, gay e feminista (FERREIRA, 2006, p. 69, sem sublinhado no original).

Ainda que o Rock’n Roll passasse a ser associado às próprias seitas satânicas e ao uso de drogas, devemos considerar a maneira com que todo esse contexto pode ser visualizado na narrativa dos documentos em questão, lembrando que a mídia nesse momento é um importante instrumento para a disseminação dessas informações, as quais frequentemente são dotadas de intencionalidade.

A década de 1960, dentro do contexto pós Segunda Guerra Mundial, é também o período no qual se evidencia um padrão de beleza difundido por diversas mídias, sendo uma delas o próprio cinema.

As noções hippie se espalharam como fogo no mato. ‘Paz e Amor’ eram rabiscados em milhões de cadernos de secundaristas [...]. Adolescentes e jovens devoraram livros de conscientização escritos por Leary, Alan Watts, Aldous Huxley e um grande número de suamis e gurus. A resistência ao alistamento aumentou em nome do pacifismo ao estilo hippie. [...] A revolução na consciência e uma cultura alternativa pareciam estar florescendo ao mesmo tempo (GOFFMANN; JOY, 2007, p. 296).

A modelo Twiggy (Lesley Lawson) lança uma “nova beleza” que contraria a das décadas anteriores cujo modelo era representado pela atriz Brigitte Bardot, por exemplo. Twiggy foi fotografada ao lado de figuras famosas como Marilyn Monroe, Ginger Rogers, Greta Garbo e Rita Hayworth, aparecendo, aos 17 anos, na capa das revistas *Newsweek* em 1966 e na *Vogue* em 1967. A magreza, cabelos descoloridos, olhos realçados com muito rímel e uma imagem quase andrógina eram características marcantes da modelo, que inaugurou tal padrão de beleza (FARIAS, 2011).

A beleza desse momento é a do consumo, no qual a mesma pessoa que compra uma escultura incompreensível pode ainda se maquiar segundo o modelo proposto nas revistas de moda, pelo cinema e televisão, seguindo os ideais de beleza do consumo comercial, contra o que a arte dos vanguardistas lutou durante mais de 50 anos. Aqui se encontraria uma das contradições do século XX (ECO, 2010).

E não foram apenas os grandes filmes que tornaram o fim dos anos 60 e 70 tão especiais. Essa foi uma época em que a cultura do cinema permeava a vida americana como nunca havia acontecido e como nunca mais aconteceria. Nas palavras de Susan Sontag: “Foi um momento muito específico nos cem anos da história do cinema, um momento em que ir ao cinema, pensar sobre cinema, falar sobre cinema tornou-se uma verdadeira paixão entre estudantes universitários e outros jovens. Você se apaixonava não pelos atores, mas pelo próprio cinema.” O cinema havia se tornado, realmente, uma religião secular. (BISKIND, 2009, p. 16).

Tendo em mente essas características da época na qual o filme foi produzido, houve impacto de tal produção no momento em que foi lançado — o filme foi considerado um marco do cinema de terror com temática satânica. Dessa forma, torna-se possível compreender tal filme enquanto uma forma de representação da realidade histórica na qual está inserido, que possui suas características culturais e suas formas de organizar e interpretar tanto o elemento religioso quanto os padrões de beleza em questão, amplamente abordados no decorrer do filme.

Como documento para o historiador é imprescindível o estabelecimento de uma abordagem meto-

dológica que comporte os elementos representativos apresentados pela narrativa. Neste caso, é importante ressaltar que o cinema, assim como a História das Religiões aqui abordada, só foi inserido no campo da historiografia na medida em que a Escola dos *Annales* iniciou seu desenvolvimento em 1929, caracterizando-se, por exemplo, por uma ampliação do conceito de documento (DOSSE, 1992).

Sob a titulação de documento, Marcos Napolitano (2006) aponta alguns cuidados metodológicos para com a produção cinematográfica, que vão desde questionamentos quanto ao autor, gênero, diretor e contexto de produção, tudo vinculado aos elementos específicos que compõem o filme, como a própria linguagem, diálogos, efeitos e posicionamento da câmera. (NAPOLITANO, 2006, p. 237 e 244)

No filme, “a sociedade não é mostrada, mas encenada” (NAPOLITANO, 2006, p. 276), portanto, o fundamental é encarar o filme enquanto uma produção que reflete os elementos de seu contexto de elaboração e por muito, a fidelidade ao evento histórico não deve ser o eixo organizador da análise historiográfica, ou seja,

O que importa não é analisar o filme como ‘espelho’ da realidade ou como ‘veículo’ neutro das ideias do diretor, mas como o conjunto de elementos convergentes ou não, que buscam encenar uma sociedade, seu presente ou seu passado, nem sempre com intenções políticas ou ideologias explícitas. (NAPOLITANO, 2006, p. 276)

Tendo isso estabelecido, quando o foco do conceito de “representação” é direcionado rumo a CHARTIER (2002a; 2002b), há a necessidade de aplicá-lo com certo cuidado, evitando o enquadramento do mundo unicamente enquanto representação e atentando para a maneira como os indivíduos de uma determinada época interpretam a variedade documental e interferem na realidade objetiva.

Os valores morais de uma determinada sociedade, as variações da utilização dos “utensílios” de determinada época e, a partir disso, a produção de cultura, refletem na produção documental que posteriormente entrará em contato com o historiador, e pela qual o mesmo construirá seu discurso, baseado em um rigoroso método que visa atribuir importância ao contexto de produção da dada fonte. Portanto, uma parcela do ofício do historiador reflete-se na análise da

[...] problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma configuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. (CHARTIER, 2002a, p. 23-24)

A partir desse panorama, uma das marcantes temáticas que se desenvolvem no decorrer do filme é a que envolve as ações de uma seita satânica que objetiva trazer para o mundo o filho de Satã, o Anticristo, fruto de uma relação sexual com o demônio e uma mortal, que nesse caso é Rosemary.

Seitas, feiticeiros e bruxos – a cópula com Satã

Desta forma, torna-se necessário definir o que seria uma seita, e quais elementos apresentados no filme permitem a afirmação de determinados personagens, como Minnie e Roman Castevets, enquanto integrantes de uma. Para isso, recorreremos a Delumeau (1989), Muray (2003), e Ginzburg (1988), dentre outros.

Tais autores podem apresentar leituras diferentes a respeito do tema em questão e, inclusive, alguns pontos que entram em conflito entre si, porém, todas apresentam elementos importantes para uma melhor compreensão do que pode ser chamado de feitiçaria, bem como quais eram as características e práticas passíveis de visualização em meio a essas crenças, lembrando sempre que o objetivo aqui não é estabelecer as origens das representações presentes no filme, mas ressaltar que são permeadas por padrões que se manifestam de formas diferentes, de acordo com o contexto histórico no qual o fazem.

Os autores aqui trabalhados utilizam-se do termo “feitiçaria”, sendo que no filme, o termo “bruxaria” é empregado para referir práticas dos integrantes da seita que possuem o pacto com Satã, os “bruxos”. As análises efetuadas por tais autores nos permitem estabelecer analogias entre a “feitiçaria” e a “bruxaria” de *O bebê de Rosemary*.

Apesar do filme se passar na América e as análises dos autores aqui citados voltarem-se mais para a realidade europeia, ainda há a possibilidade de utilizá-los, uma vez que essas crenças acabam sendo identificadas nas mais diversas partes do mundo, inclusive na região dos Estados Unidos. Lembrando ainda que Delumeau cita brevemente o caráter obsessivo da bruxaria relacionado com fenômenos históricos qualificados de “possessões demoníacas”, o que poderia ser encontrado em Massachusetts e no exemplo de Salém. (DELUMEAU, 1989, p. 355)

Apesar da seita do filme ser integrada tanto por homens quanto por mulheres, em número aproximadamente igual, é interessante analisar de que maneira a sexualidade feminina é articulada na narrativa a partir de duas personagens: Minnie Castevet, inserida dentro das ações da seita, e Rosemary, amplamente atingida pela mesma.

De acordo com Delumeau no início da Idade Moderna, “a mulher foi então identificada como um perigoso agente de Satã; e não apenas por homens da Igreja, mas igualmente por juízes leigos” (DELUMEAU, 1989, p. 310), lembrando sempre que o número de mulheres acusadas de feitiçaria era alto.

O autor procura enfatizar que “o medo da mulher não é uma invenção dos ascetas cristãos” (DELUMEAU, 1989, p. 314), pois tal concepção a respeito do gênero feminino é algo muito mais profundo e antigo: “A atitude masculina em relação ao ‘segundo sexo’ sempre foi algo contraditório, oscilando da atração a repulsão, da admiração à hostilidade” (DELUMEAU, 1989, p. 310). Como Delumeau afirma, Freud acertou ao dizer que “na sexualidade feminina, tudo é obscuro” (DELUMEAU, 1989, p. 311) Não é obscuro apenas para o homem, mas também para a própria mulher.

Dessa forma, o homem definiu a mulher enquanto mais invadida do que ele por essa obscuridade, ela é “dionisíaca e instintiva”, sendo ele a criatura “apolínea e racional”. Mas essa definição ainda não exclui a atração que o homem sente pela mulher, ao mesmo tempo em que é repellido por características inerentes à mesma, como o fluxo menstrual, odores, líquido amniótico e expulsões do parto.

De acordo com Delumeau,

Essa ambiguidade fundamental da mulher que dá a vida e anuncia a morte foi sentida ao longo dos séculos e principalmente expressa pelo culto das deusas-mães. A terra é o ventre nutridor, mas também o reino dos mortos sob o solo ou na água profunda. É cálice de vida e de morte. (DELUMEAU, 1989, p.312)

Inserida na realidade do filme, essa colocação de Delumeau possui um forte significado, pois Rosemary irá “dar a vida”, na medida em que está grávida, mas também “anuncia a morte”, pois está grávida de um filho de Satã, que irá “destituir os poderosos e destruir seus templos, vai redimir os desprezados e vingar os que foram queimados e torturados” (ROSEMARY..., 1968), dando início a uma nova era.

No que se refere à feitiçaria, a parcela de tal pensamento que parece ter prevalecido foi aquela na qual a mulher seria aquela que “tira a vida”, o que ajuda a compreender o número de acusações entre os séculos XV e XVII contra feiticeiras que teriam matado crianças e as oferecido para Satã. Por trás dessas acusações “encontrava-se, no inconsciente, esse temor sem idade do demônio fêmea assassino de recém-nascidos” (DELUMEAU, 1989, p. 312)

Levando essa perspectiva para o ambiente do filme, é interessante notar que Rosemary também possui esse medo de ter sua criança oferecida como sacrifício. No entanto, a abordagem muda quando direcionamos nosso olhar para Minnie Castevet, participante da seita. Nesse caso, as concepções se invertem, uma vez que Minnie auxilia na realização de um ritual para gerar a vida, ainda que essa vida venha para destruir e causar a morte de uma ordem em função do caos.

De qualquer forma, o medo do “demônio fêmea assassino de recém-nascidos” é apenas um exemplo que começa a indicar o caminho que culmina com o que Delumeau nomeou de “diabolização da mulher”, aquela que é um “mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora [...] acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte” (DELUMEAU, 1989, p. 314). O valor do ato sexual, nesse movimento, também foi afetado, sendo agora, a sexualidade, um “pecado por excelência” (DELUMEAU, 1989, p. 316) e “a caverna sexual [...] a fossa viscosa do inferno” (DELUMEAU, 1989, p. 314).

Apesar de Delumeau ter como foco a apreensão masculina da sexualidade feminina, é interessante notar como essa frase possui sentido se transportada para o ambiente do filme, uma vez que é exatamente na “caverna sexual” de Rosemary que Satã encontra a forma de trazer seu filho e o caos para a realidade mundana, sendo este amplamente associado ao inferno.

O filme, nessa perspectiva, acaba por atribuir um estatuto de realidade objetiva para determinadas acusações masculinas a respeito da sexualidade feminina que Delumeau apresenta em sua obra. A mulher, alvo principal do filme, carrega a ambiguidade e obscuridade inerente ao feminino, que nem mesmo ela compreende e que acarreta o nascimento de um bebê que vem para destruir. Toda a pureza e inocência que ela transparece nos primeiros momentos do filme, transforma-se, com a gravidez, em determinação, força e até obsessão para compreender o ambiente suspeito ao seu redor.

Ainda sob essa perspectiva — apreensão negativa formulada a respeito da mulher —, o autor cita Tertuliano que, dirigindo-se à mulher (lembrando que na realidade do filme, Rosemary efetivamente tornou-se “a porta do Diabo”) - diz-lhe:

tu deverias estar sempre de luto, estar coberta de andrajos e mergulhada na penitência, a fim de compensar a culpa de ter trazido a perdição ao gênero humano [...] Mulher, tu és a porta do Diabo. Foste tu que tocaste a árvore de Satã e que, em primeiro lugar, violastes a lei divina. (TERTULIANO apud DELUMEAU, 1989, p. 316)

Tendo em mente essas ideias formuladas referentes à mulher, Delumeau ainda coloca que

Nessas condições, pode-se legitimamente presumir, à luz da psicologia das profundezas, que uma libido mais do que nunca reprimida transformou-se neles (pregadores, teólogos e inquisidores) em agressividade. Seres sexualmente frustrados que não podiam deixar de conhecer tentações profetaram em outrem o que não queriam identificar em si mesmos. Colocaram diante deles bodes expiatórios que podem desprezar e acusar em seu lugar. (DELUMEAU, 1989, p. 320)

As ordens mendicantes do século XIII, de acordo com o autor, juntamente com uma produção literária hostil à mulher e uma iconografia malévola, auxiliaram a incendiar esse ódio a mulher. O autor ainda cita o *De planctu ecclesiae* redigido por Alvaro Pelayo por volta de 1330, cuja segunda parte contém um catálogo dos 102 “vícios e más ações” da mulher. Tal catálogo contém acusações como: “A mulher é então doravante ‘a arma do diabo’”, “abismo da sensualidade”. (DELUMEAU, 1989, p. 323)

Nesse mesmo catálogo ainda consta que “provocam a esterilidade com ervas e composições mágicas” ou ainda que “quando nos abandonamos à paixão da carne, erguemos um templo a um ídolo e abandonamos o verdadeiro Deus por divindades diabólicas” (DELUMEAU, 1989, p. 324), exatamente o que Rose fez, apesar de semiconsciente, durante o ritual no qual esteve em contato com Satã.

Nicolas Rémy, um Juiz loreno também citado por Delumeau, em 1595 ainda acusava o sexo feminino de mais inclinado a deixar-se enganar pelo demônio (RÉMY apud DELUMEAU, 1989, p. 335) Essa afirmação, se levada ao filme, possui sentido, na medida em que, em comparação com seu marido, movido pela inveja e desejo de sucesso, deixou-se seduzir pelo demônio, mas ainda não na mesma intensidade com que o mesmo enganou e também seduziu Rosemary, que chega a sentir prazer durante o ato sexual com Satã. (ROSEMARY..., 1968)

É com essa visão a respeito da mulher que no início da Idade Moderna, inicia-se a caça as feiticeiras. Delumeau cita inúmeras evidências que corroboram tal ideia as quais geralmente estão vinculadas a documentos escritos que incitam o movimento de perseguição a essas práticas, como o *Canon Episcopi*, a bula *Super Illius Specula* e o manual *Directorium inquisitorum*, sendo que os dois últimos passam a regulamentar o caráter herético da feitiçaria. (DELUMEAU, 1989, p. 350-352)

De acordo com a bula *Super Illius Specula*, a feitiçaria é heresia, pois “os mágicos, adorando o Diabo e assinando um pacto com ele, ou mantendo demônios ao seu serviço em espelhos, anéis ou frascos, voltavam as costas à verdadeira fé” (DELUMEAU, 1989, p.352). Já, segundo o manual *Directorium inquisitorum*,

Se lhes presta homenagem – no Sabá ou em outra parte – há culto de latria; se são tomados como intercessores junto de Deus, há culto de Dulia. É ainda ser herético invocar poderes do inferno (mesmo sem latria e sem dulia) com a ajuda de figuras mágicas, ou colocando uma criança em um círculo, ou lendo fórmulas em um livro. (DELUMEAU, 1989, p. 352)

Delumeau também cita o *Formicarius* (1435 – 1437) e o *Malleus Maleficarum* (1486), sendo que o primeiro é a primeira obra demonológica a insistir no papel das mulheres da feitiçaria, além de alegar que “feiticeiros e feiticeiras lançam malefícios, provocam tempestades, destroem as plantações, adoram Lúcifer e vão aos Sabás pela via dos ares” (DELUMEAU, 1989, p.353)

O autor afirma que os processos de feitiçaria e tratados que a condenam tornam-se mais frequentes no final do século XIV e ao longo do XV. Já ao longo do século XVI e a primeira metade do XVII, tanto

os processos quanto as execuções multiplicaram-se na Europa Ocidental, “atingindo a loucura” em 1560 e 1630. Também na segunda metade do século XVI e início do XVII, as Ilhas Britânicas teriam reforçado sua legislação contra a feitiçaria.

O medo de Satã torna-se constante, uma vez que, assim como afirmou Robert Mandrou⁹, “Satã (e seu exército demoníaco) pode cometer todo o mal que Deus lhe permitiu. Mas essa permissão é ampla, uma vez que está sempre pronto para aproveitar-se das fraquezas humanas”. (MANDROU, 1979, p. 64)

Seja uma consequência da natureza humana classificar o desconhecido ou o outro enquanto provenientes do Mal, as práticas daquilo que se chamou de feiticeiros(as) ou bruxas acabaram amplamente associadas à existência de um pacto com o Satã, bem como a uma espécie de missa invertida para a adoração do mesmo, onde haveriam danças e orgias, ocorridas mensal ou anualmente (MANDROU, 1979, p. 66)

A obra de Keith Thomas (1991) também menciona a existência dos Sabás, uma reunião noturna para a adoração ritual do Diabo ou copula com o mesmo, prática efetuada pela seita de *O bebê de Rosemary*, lembrando que tal associação entre bruxaria e o Diabo é selada por um pacto. Portanto, como colocou Thomas, “a essência da bruxaria não era o dano que causava em outras pessoas, mas o seu caráter herético – a adoração do Diabo” (THOMAS, 1991, p. 357) acompanhada de uma renúncia a Deus.

Essa concepção de bruxaria, de acordo com Thomas, não pode ser datada, porém pode ser entendida a partir de uma análise das reações da “Igreja às tendências maniqueístas, dos hereges cátaros e seus sucessores” (THOMAS, 1991, p.357). De qualquer forma, há uma necessidade de estabelecer que no filme, o pacto com o Diabo é algo consciente e intencional. Ninguém é forçado a consolidar um pacto com Satã, mas sim, o faz por livre e espontânea vontade, motivado por interesses um tanto particulares. Thomas coloca os diversos tipos de bruxaria nas quais até mesmo as invocações do Diabo aconteceriam por “conversas de todos os dias” como na expressão: “que o Diabo me carregue”.

Por sua vez, Murray (2003) apresenta vários relatos que ajudariam na compreensão de como as chamadas “bruxas” iam ao Sabá, de que forma tinham o contato com Satã, quais eram as possíveis formas sob a qual Satã aparecia e outras diversas características e definições sobre as práticas que ela defende serem sobrevivências de um velho culto de Dianus, uma divindade com chifres e duas faces que simbolizaria o ciclo das estações. Tal divindade seria o que juízes e teólogos entenderam ser Lúcifer.

Murray apresenta, a respeito da forma com que era realizado o pacto com Satã, que tal poderia ser realizado, tanto por uma promessa formal feita a divindade, quanto uma súplica a ele, ou ainda por meio de uma promessa ao *Comissionário Proxie* nomeado por Satã para esse fim, o qual é usado por aquele que não ousa olhar para si mesmo.

A autora ainda alega que em alguns registros, uma forma comum de realizar o pacto era a simples promessa de servi-lo. Sobre as bruxas inglesas, a autora cita Reginald Scot, o qual considera que o significado do pacto era duplo, constituído por um momento solene e público e outro, secreto e particular (MURRAY, 2003, p. 68).

Já sobre a marca presente nas bruxas, a autora cita casos nos quais ela poderia aparecer como um “mamilo pequeno” em alguma parte do corpo, ou como sinal da pata de uma lebre, rato ou aranha, ou Satã

⁹ Em *Magistrados e Feiticeiros na França do século XVII*, Robert Mandrou discorre sobre uma mentalidade tradicional de crença que teria incentivado a caça às feiticeiras.

a faria expelindo um pouco de sangue e tocando alguma parte do corpo sem deixar nenhuma marca visível, lembrando que a superfície com a marca se espetada, não sangraria. (MURRAY, 2003, p. 77-86)

Sobre o Sabá, Delumeau apresenta em sua obra a maneira como Michelet em *A feiticeira* compreende tal reunião. Desta forma,

para o historiador romântico, o cristianismo vitorioso matara a aristocracia do Olimpo, mas não ‘a multidão de deuses indígenas, a população dos deuses ainda na posse da imensidão dos campos, dos bosques, dos montes, das fontes’. Esses deuses continuam a habitar o coração dos carvalhos, as águas rumorosas e profundas, como, ainda mais, ocultavam-se na casa. A mulher os mantinha vivos no coração do lar. (DELUMEAU, 1989, p. 368)

Delumeau coloca que para Michelet, era nos Sabás que

os servos se vingavam de uma ordem social e religiosa opressiva, zombando do clero e dos nobres, renegando Jesus, celebrando missas negras, desafiando a moral oficial, dançando ao redor de um altar erguido em honra a Lúcifer, ‘o eterno exilado’ [...] (DELUMEAU, 1989, p.368)

O termo Sabá, de acordo com Delumeau, aparece na primeira vez em processos contra feiticeiras em Toulouse, entre 1330 e 1340. Análises sobre esse encontro realizado pelas feiticeiras são realizadas por outros autores, além de Delumeau, Murray e Thomas, como é o caso de Carlo Ginzburg em *Os Andarilhos do Bem*.

No caso de Ginzburg há o uso documentos da Inquisição do Friul de 1575 a 1650 para também analisar a forma com que um conjunto de crenças foi associado à feitiçaria e ao Diabo e acabou por difundir-se “através de tratados, sermões, imagens, por toda a Europa e, mais tarde, até mesmo para além do Atlântico”. (GINZBURG, 1988, p.08)

Ginzburg também menciona em sua obra, uma leitura de como os praticantes de tal crença associada a Satã viam-se em meio as acusações contra os mesmos e, principalmente, desenvolve o caso dos *benandantes*, homens e mulheres nascidos com a membrana amniótica que imaginavam sair durante a noite, armados de ramos de erva-doce para combater feiticeiros armados de sorgos. (GINZBURG, 1988, p. 34, 44)

Ao longo da obra, é possível perceber que os *benandantes* acreditavam estar prestando serviços a um anjo, enquanto os feiticeiros, ao Diabo. Além disso, essas batalhas eram necessárias para o bom funcionamento das colheitas e searas. A inquisição, sem a utilização da tortura, convenceu-os de que os mesmos assistiam aos Sabás e eram feiticeiros. (GINZBURG, 1988, p. 27, 30, 129, 173)

O termo “bruxaria”, utilizado por Umberto Eco, ao tecer comentários sobre os Sabás, segue a mesma linha dos outros autores aqui citados; a existência de um pacto com o diabo (ECO, 2007, P. 216), caracterizado enquanto uma “reunião diabólica em que as bruxas entregam-se não apenas a encantos, mas também a verdadeiras orgias, mantendo relações sexuais com o Diabo, sob a forma de um bode” (ECO, 2007, p. 203)

O autor também afirma que a imagem da bruxa não desapareceu com o fim das perseguições, sobrevivendo em outras literaturas e com outras roupagens como em Lovecraft, ou até mesmo na mídia, citando *A branca de neve e os sete anões* (ECO, 2007, p. 212-215). Ampliando tal raciocínio, é possível notar uma

nova abordagem de tais temas em outras mídias, sendo uma delas, *O bebê de Rosemary*.

O filme não representa necessariamente a seita e o Sabá da maneira com que Delumeau apresenta os em sua obra com a visão de Michelet, ou como Ginzburg os constrói ao longo de sua obra, até mesmo por tratarem-se de épocas diferentes e, portanto, maneiras distintas de exprimir crenças que sobreviveram após a consolidação do cristianismo. O filme apresenta uma leitura sobre tais temas, que podem ser identificados devido a permanências de elementos que os caracterizam.

O conceito de Sabá de Michelet trata de servos se vingando de uma “ordem social e religiosa opressiva”. Porém, no filme, a seita e o Sabá parecem ser compostos por pessoas de classe alta. Tais aspectos não desqualificam, na narrativa do filme, a existência da seita nem do Sabá, que são apenas abordados de uma forma diferente.

O mesmo pode-se considerar para as demais concepções sobre o Sabá apresentadas anteriormente. É importante compreender que o filme mostra uma representação do Sabá e da bruxaria, quando determinados elementos da crença permanecem, como a presença do pacto entre os integrantes da seita e Satã, a utilização de ervas, a presença dos malefícios, a renúncia a Deus, a animalização de Satã e a cópula durante o Sabá, por exemplo.

Sobre o pacto, é possível notar que a idade dos integrantes da seita do filme já é avançada, e que já tentaram outras vezes trazer ao mundo o filho de Satã. Ao entrar na casa de Minnie e Roman, Rosemary nota que não há quadros nas paredes, o que pode supor uma tentativa de esconder a verdadeira idade do casal.

Outra indicação da existência de um pacto é a própria condição social dos integrantes da seita, uma vez que o filme leva a crer que o mesmo é feito em prol de interesses financeiros. Minnie e Roman não aparentam ser de classe baixa, uma vez que moram em um bom apartamento em um local movimentado da cidade, tomam “*vodka blush*”, possuem uma grande estante de livros e uma aparentemente cara mobília. Na última cena em que Rosemary aparece para descobrir a natureza de seu filho, os demais integrantes da seita também aparentam ser de classe alta, todos bem vestidos e conversando entre si.

Sobre o pacto de Guy, a confirmação vem aproximadamente aos 33 minutos de filme, quando, após já ter ido à casa de seus vizinhos e tido uma longa conversa com Roman, recebe uma ligação informando que um de seus colegas de trabalho havia ficado cego e agora poderia atuar em seu lugar.

A cegueira repentina pode ser vista como um dos malefícios que o filme apresenta, ou seja, situações que poderiam até ser consideradas naturais ou fruto do acaso, mas não o são exatamente em função e da existência da seita no filme. Mais tarde, Hutch, um amigo próximo de Rosemary, que tenta ajudá-la a compreender o ambiente ao seu redor, tem uma de suas luvas perdida em uma visita a casa de Rosemary, sendo mais tarde hospitalizado vindo a falecer. Lembrando que em outro momento do filme Rosemary descobre o encontro que Guy teve com seu colega de trabalho, no qual trocaram as gravatas.

Ainda sobre os malefícios, quando Rosemary começa a associar os acontecimentos ao seu redor com uma seita de bruxos, observa uma frase em um livro intitulado “Bruxaria”, adquirido em uma livraria após se livrar do amuleto com Raíz-de-Tânis, que “o poder da mente de toda uma assembleia poderia cegar, ensurdecer, paralisar e até matar a vítima” (ROSEMARY..., 1968). Na mesma cena, Rosemary lê uma parte do livro que diz: “Em alguns cultos acreditavam que um objeto pessoal da vítima era necessário, pois os

feitiços não eram possíveis sem um pertence dela” (ROSEMARY..., 1968).

Em outro momento do filme, Minnie presenteia Rosemary com um antigo amuleto, de 300 anos, contendo uma espécie de erva, a Raíz-de-Tânís, em seu interior, a qual não possuía um odor agradável. Mais tarde, Rosemary, em um livro sobre bruxaria que Hutch havia deixado para ela, lê que “nos rituais usavam um fungo chamado pimenta do diabo”, associando tal fungo com a erva em seu amuleto e o odor idêntico que identificou no consultório do Dr. Sapirstein.

Sobre o uso de ervas, nos primeiros momentos do filme já se pode afirmar que Minnie e Roman possuem um herbário em casa e utilizam-no com frequência, inclusive para auxiliar nos cuidados com Rosemary durante a gravidez, preparando um “suco nutritivo” feito sob a recomendação do Dr. Sapirstein por Minnie. Vale lembrar que tal médico também acaba sendo descoberto enquanto outro integrante da seita.

A possível renúncia a Deus pode ser indicada quando também se analisa como Minnie e Roman zombam do elemento religioso, principalmente do Papa durante o jantar com Guy e Rosemary. Chegam a comparar todas as religiões a um *showbiz*.

No que se refere à cópula com Satã, é possível vê-la durante o Sabá, quando Rosemary encontra-se semiconsciente devido à *mousse* contaminada que Minnie fez para ela. O ambiente é escuro e as imagens se confundem não apenas para Rosemary como também para o telespectador. Ela está amarrada e chega a ter prazer na relação sexual, que logo termina quando se dá conta de que não está sonhando.

Porém, o ato não cessa, e a cena continua apenas com Rosemary razoavelmente iluminada, deitada, pedindo perdão para o Papa, e balançando em um movimento que sugere que Satã ainda está sobre ela consumando o ritual. Nesse momento do filme, tornam-se possíveis algumas análises sobre uma espécie de sacrifício que ali teria ocorrido, não necessariamente de sangue, mas sim da pureza, relacionada à beleza, carregada por Rosemary.

Na obra *A literatura e o mal*, Georges Bataille (1989) elenca alguns temas a serem desenvolvidos com base na análise de determinadas obras literárias como a de Emily Bronte, Baudelaire, Michelet e William Blake. O “mal”, a “pureza” e o “sacrifício” são alguns desses temas, que também podem ser apreendidos na narrativa do filme em questão, possibilitando algumas análises e observações¹⁰.

Na obra é possível notar que o autor desenvolve o que chegou a chamar de “pureza do mal”, além de criar relações entre a violência e o sacrifício, sendo que o amor também estaria ligado à violência. O sacrifício, por sua vez, não deve ser realizado com algo “impuro”, mas sim com o belo, uma vez que nele também caberiam julgamentos morais, e é exatamente uma menor frequência destes por parte do “mal” que o aproxima mais da pureza.

Considerações Finais

A partir das considerações acima, é possível compreender que o sacrifício não tem como alvo o

¹⁰ Bataille escreve em um contexto permeado pelas perturbações da Primeira Guerra Mundial. Tem seu trabalho publicado na revista “Critique”, a qual considera de “caráter sério”. Mas, além disso, ele coloca que está na hora de suas ideias chegarem à clareza de consciência, uma vez que foram escritas nos “tumultos persistentes” de seu espírito, mas ainda sim “o tumulto é fundamental” e seria o objetivo de seu livro. (BATAILLE, 1989, p. 9-10)

seu filho, como ela pensava e defendia até o desfecho da história, mas sim a própria pureza que pode ser visualizada na personagem. No início do filme, Rosemary é bastante magra, de pele e cabelos claros, está quase sempre sorrindo, sua voz é de um tom baixo e suave.

Tendo a beleza como foco, deve-se considerar que Rosemary vive nos Estados Unidos de 1966, justamente no momento em que começa a se consolidar o novo padrão de beleza contraditório do século XX apresentado por Eco (2010). A personagem reflete satisfatoriamente esse novo modelo de beleza, uma vez que está em contato com ele no ambiente da narrativa, mas também em decorrência de tal filme ser produzido nesse momento histórico.

Após um curto período da descoberta da gravidez, Rosemary passa a sentir intensas dores, que são tratadas de forma banal por seus vizinhos, marido e até mesmo por seu médico. Nesse momento, a personagem vai ao salão *Vidal Sasson* (ROSEMARY..., 1968) e faz um novo corte de cabelo. Agora ela está extremamente magra, com o cabelo bastante claro e mais curto do que já era, e com seus olhos sempre maquiados. Ela torna-se um bom exemplo do padrão de beleza inaugurado por Twiggy, sendo que a semelhança entre as duas é notada facilmente.

Na medida em que o padrão de beleza de Rosemary, aproxima-se de características andróginas (FARIAS, 2011), é possível relacioná-lo com o “Mistério da totalidade” abordado por Eliade (1999). Essa totalidade seria uma característica divina e, ligada à androginia, indicaria uma conseqüente perfeição (ELIADE, 1999, p. 111). No momento em que entende-se a personagem enquanto portadora de um ideal, por muito, andrógino, a perfeição e a pureza tornam-se coerentes em tal abordagem.

O caráter sagrado da vítima (GIRARD, 1990, p. 11) se encontraria, nesse caso, nessa característica andrógina de Rosemary vinculada a beleza, e o sacrifício do mesmo seria realizado no momento em que há o ato sexual dela com o Satã. O corpo frágil e demais características tanto físicas quanto comportamentais que antes poderiam ser relacionadas à beleza, agora trazem um ar fúnebre para a personagem, que sofre um lento e sofrido processo de degradação física e psicológica, o qual tem seu ápice quando ela se depara pela primeira vez com a natureza de seu filho.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BISKINDI, Peter. *Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DANCE of the Vampires (A Dança dos Vampiros). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski e Gérard Brach. USA, Reino Unido. Produzido por Gene Gutowski. Dist. Warner Home Video. 1967, 1 disco (108 min.). DVD

DEATH and the maiden (A Morte e a Donzela). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Rafael Yglesias, Ariel Dorfman. USA. Produzido por Josh Kramer, Thom Mount. Dist. Paris Filmes. 1994, 1 disco (103 min.). DVD

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no ocidente: 1300 – 1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DOSSE, François. *A História em migalhas: dos Annales a Nova História*. São Paulo: Ensaios; Campinas, Ed UNICAMP, 1992.

ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FARIAS, Maria Luiza Almeida. *O design de uma geração: jovem e moda na revista Claudia nos anos 1960/70*. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://blogs.anhembi.br/ppg-design/wp-content/uploads/dissertacoes/60.pdf>

FERREIRA, Neilane Maria. *Paz e Amor na Era de Aquário: a Contracultura nos Estados Unidos*. Uberlândia: CDHIS, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988

GIRARD, René. *A violência e o Sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à Cultura Digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HARVEY, Graham. Satanismo: realidades e acusações. *Revista de Estudos da Religião*, N. 03, 2002. Disponível em: http://www.pucsp.br/rever/rv3_2002/p_harvey.pdf

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: *Cinematógrafo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

LEVIN, Ira. *O bebê de Rosemary*. São Paulo: Nova Cultural, 1967.

MANDROU, Robert. *Magistrados e Feiticeiros na França do século XVII: uma análise de psicologia histórica*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MURRAY, Margaret. *O culto das bruxas na Europa Ocidental*. São Paulo: Madras, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *Os historiadores e as fontes audiovisuais e musicais*. In: PINSKY, Carla Bassa-

nezi (org.). Fontes Históricas. 2. ed. - São Paulo: Contexto, 2006.

RAMOS, Alcides Freire Ramos. Imagens das sensibilidades revolucionárias no cinema brasileiro dos anos 1960. In: RAMOS, Pesavento; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.) *Imagens na história*. SP: Hucitec, 2008. P.163-180.

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.

SILVA, Jonathan Raphael Bertassi da; ROMÃO, Lucila Maria Sousa. *Procurado e desejado: olhares de/ sobre Roman Polanski*. Ciberlegenda. N. 26, 2012. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/453>. Acesso em 31/01/2014

THE NINTH gate (O último portal). Direção de Roman Polanski. Roteiro de John Brownjohn, Enrique Urbizu, Roman Polanski. ESP, USA, FRA. Produzido por Roman Polanski. Dist. Lionsgate e Artisan Entertainment. 1999, 1 disco (133 min.) DVD

THOMAS, Keith. *Religião e o declínio da magia: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras. 1991.