

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

BEATRIZ SCHMIDT DOS SANTOS LOPES

**A CONSTRUÇÃO DO MONSTRO NA RECEPÇÃO DO FILME O *BEBÊ DE*
*ROSEMARY***

SÃO LEOPOLDO - RS

2021

BEATRIZ SCHMIDT DOS SANTOS LOPES

**A CONSTRUÇÃO DO MONSTRO NA RECEPÇÃO DO FILME O *BEBÊ DE
ROSEMARY***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel pelo Curso de Realização
Audiovisual da Universidade do Vale do Rio
dos Sinos - UNISINOS

Orientador(a): Prof(a). Dra. Jiani Adriana Bonin

São Leopoldo

2021

AGRADECIMENTOS

Depois de uma jornada de aproximadamente um ano não poderia deixar nesse momento, mais precisamente nessa página – que apesar de pequena, carrega um grande significado para mim – de prestar meu carinho e agradecimento àqueles que sempre manifestaram seu apoio durante meu percurso.

Presto meu primeiro agradecimento a minha mãe, Ana Luiza dos Santos, por seu suporte incondicional às minhas escolhas e por todo seu amor e compreensão nos instantes mais difíceis que esta pesquisa trouxe. Em segundo penso em meu pai, Sergio Lopes, por toda sua paciência e dedicação à minha educação, igualmente seu carinho manifestado nas pequenas ações.

Aos meus queridos avós, Guilherme dos Santos e Iolanda Schmidt, por serem uma grande inspiração enquanto pessoas para minha trajetória e por todo seu amor dedicado a mim e a toda a família.

Às minhas tias avós, Zenir e Sinilda Schmidt, que apesar de não estarem tão perto de minha convivência, sempre prezaram pela minha felicidade em todas minhas escolhas e nunca hesitaram em expressar seu carinho e apoio.

Agradeço à minha excepcional orientadora Jiani Adriana Bonin por todos seus ensinamentos, atenção, carinho e cuidado comigo e com o rumo desta investigação. Suas falas abriram minha mente a respeito do processo de recepção e a visão acerca do sujeito espectador. É certo dizer que esta pesquisa foi um marco de grandes descobertas em minha jornada de estudos e nada seria possível sem sua ótima metodologia de ensino. Agradeço, igualmente, por toda sua motivação e paciência com um trabalho longo em, relativamente, curto período de tempo, tendo que conciliar com esta orientanda, por vezes confusa, sempre querendo abordar tudo no mesmo momento.

Às minhas melhores amigas Maria Rita, Carolina, Victória, Rafaella e Luana – que hoje compartilham do mesmo sufoco – agradeço por conseguirem acompanhar minha jornada estressante e por sua paciência em todos os encontros que tiveram de ser desmarcados ou atravessados pelo meu compromisso com esta investigação. Do mesmo modo, agradeço ao seu carinho e suporte incondicional em todas as minhas decisões, não teria conseguido manter a sanidade sem vocês ao meu lado.

Ao meu padrinho e à minha tia avó, João Henrique e Loiva, que foram de grande ajuda na etapa exploratória desta pesquisa e sempre manifestaram seu apoio e cuidado por mim.

Agradeço aos meus colegas e professores, que marcaram minha trajetória no curso de Realização Audiovisual. Além de ensinamentos que serão aplicados aos meus estudos e futuro na profissão, expandiram minha mente com relação a fatores que envolvem a vida, a convivência e as pessoas em geral. Foi um caminho muito lindo, por vezes conturbado, mas essencial para me fazer crescer como indivíduo e realizadora. Agradeço, tanto quanto os ensinamentos, as experiências únicas que carregarei na lembrança com muito carinho e saudade.

Por fim, por mais narcisista que possa parecer esse relato, e peço desculpas pois não é minha intenção, gostaria de agradecer a mim mesma. Desenvolver um trabalho como este já é uma tarefa complexa e árdua, a questão do tempo não colabora, e quando se está passando por uma pandemia que hoje completa mais de um ano, sendo restrita ao pouco contato com aqueles que se ama, tudo se torna ainda mais estressante. Agradeço a mim mesma por manter o foco, por buscar aprender, por não duvidar da minha capacidade, mesmo quando parecia inevitável, e por ter escolhido trabalhar um tema que hoje vejo o quão foi importante para mim, pois além de me manter desperta em meio a um ano de enclausuramento, me fez apreciar realizar a pesquisa.

Agradeço também a todas as pessoas que participaram e colaboraram como sujeitos partícipes desta pesquisa partilhando seu tempo, suas ideias e concepções, sem as quais eu não poderia produzir os conhecimentos sobre a recepção.

Um agradecimento especial a todos os monstros do horror, dos mais ridículos e absurdos, aos mais apavorantes que invadem nossos sonhos.

RESUMO

O cinema de horror é uma arte de grande popularidade e alto consumo entre as mais variadas gerações. Sua origem não é nova, muito menos os componentes essenciais de sua estrutura. Apesar de nosso imaginário referenciá-lo inevitavelmente ao entretenimento, afinal oferece-nos nada menos que universos fantásticos, esse gênero está diretamente relacionado a culturas de períodos e sociedades específicas através de um fator intrínseco em sua constituição: o corpo do monstro. Esta figura carrega consigo conceitos que atravessam as vivências de cada espectador; concebendo a recepção de um filme como uma troca de sentidos entre o emissor e o receptor, esse corpo monstruoso lança espaço para diversas associações, envolvendo até as sensações produzidas particulares do horror. A presente pesquisa se propõe a compreender as experiências e significações que os espectadores constroem em relação à figura do monstro na obra *O Bebê de Rosemary*. Tendo em vista que o filme se constrói à base de sugestões de interpretação sobre tal criatura, promovendo uma ambiguidade relacionada ao caráter dos demais personagens, as reflexões que fundamentam essa investigação compreendem uma contextualização acerca do monstro no horror e como o gênero se estrutura. Para pensar o sujeito dentro do processo de recepção cinematográfica, são incorporadas abordagens voltadas as relações de gênero, à mediatização e ao modo de conceber o espaço do espectador como indivíduo multidimensional produtor de sentidos. As estratégias metodológicas na etapa de análise do produto investigado foram norteadas pela perspectiva de George Ochoa quanto à identificação do monstro na narrativa, e conduzidas por um roteiro com aspectos a se observar sobre as construções da figura monstruosa. Para a pesquisa empírica de recepção, foi preciso organizá-la em dois movimentos: o primeiro, de natureza exploratória, consistiu na formulação de um questionário divulgado em redes sociais a fim de delinear perfis de espectadores e explorar a recepção do filme e do gênero horror, em que se alcançou 280 sujeitos; o segundo, de origem sistemática, foi elaborado com base em entrevistas com profundidade direcionadas a três espectadores selecionados da fase exploratória. As entrevistas revelaram diferentes perspectivas do monstro, permitindo associações diretas com as trajetórias de gênero, o consumo de mídias e demais experiências pessoais que se relacionavam as temáticas trabalhadas pelo filme, assim como foi possível constatar um nível de identificação dos sujeitos com as personagens.

Palavras-chave: Monstro. Recepção cinematográfica. Filmes de Horror.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 A PROBLEMÁTICA E AS TRILHAS INVESTIGATIVAS.....	9
1.1 O problema, os objetivos e o sentido da pesquisa	9
1.2 Trilhas investigativas	12
1.2.1 A definição e a construção teórica e contextual.....	12
1.2.2 A pesquisa empírica.....	13
2 O HORROR, O MONSTRO E OS PROCESSOS DE RECEPÇÃO.....	20
2.1 O gênero de horror.....	20
2.2 A origem do monstro e sua constituição no horror.....	34
2.3 Perspectivas sobre a recepção cinematográfica.....	39
3 O MONSTRO EM O BEBÊ DE ROSEMARY	50
3.1 A narrativa	50
3.2 Rosemary vítima ou monstro?	53
3.3 O monstro	63
4 EXPLORAÇÕES SOBRE RECEPÇÃO: O GÊNERO HORROR E O FILME O BEBÊ DE ROSEMARY	87
4.1 Perfil dos participantes.....	87
4.2 Relações dos participantes com o horror e Bebê de Rosemary	90
5 O MONSTRO NA PERSPECTIVA DOS ESPECTADORES	102
5.1 Juliana.....	102
5.1.1 Trajetória cultural e midiática.....	102
5.1.2 Sentidos sobre o filme	106
5.2 Matheus	114
5.2.1 Trajetória cultural e midiática.....	114
5.2.2 Sentidos sobre o filme	117
5.3 Camila	128
5.3.1 Trajetória cultural e midiática.....	128
5.3.2 Sentidos sobre o filme	131
6 REFLEXÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS.....	145

APÊNDICE A: ROTEIRO DO QUESTIONÁRIO..... 149
APÊNDICE B: ROTEIRO DE ENTREVISTA..... 150

INTRODUÇÃO

Se por um instante pararmos e nos propusermos a pensar sobre o gênero horror, logo percebemos um universo fantástico se constituindo em nossa mente, incorporando elementos como bruxas, vampiros ou até, de modo mais realista, uma força sobrenatural que interfere na vida de alguém. A ideia do horror como manifestação artística, pensando o estatuto de gênero, tem origem na literatura gótica do século XVIII, e desde seu princípio estava atrelada à criação de inúmeras novas criaturas, como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker, que viriam a ser figuras consagradas até os dias atuais. Tais personagens horrendos são reconhecidos como monstros, por suas características físicas de anomalia – relacionada a conceitos socialmente estabelecidos como normais – e a seus aspectos comportamentais em relação aos demais. A noção acerca dessa figura é intrínseca a um imaginário desenvolvido culturalmente e que esteve sujeito a alterações ao longo de períodos históricos. A ideia de monstro hoje é atrelada ao conceito de mal, como uma espécie de materialização, seja trabalhando um universo ficcional ou real.

Nessa pesquisa tenho como foco de pesquisa os vínculos que podem ser estabelecidos entre a interpretação de um espectador acerca do monstro ficcional em *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968), e características que constituem sua trajetória pessoal, uma vez que considero o indivíduo da recepção cinematográfica um sujeito produtor de sentido, influenciado por suas perspectivas e experiências midiáticas e culturais. A proposta se fundamenta na tentativa de pensar como medos, bem como vivências impactantes em uma jornada específica, podem estar associados a identificações de uma personagem que carrega a noção de representação do mal. A película em questão trabalha aspectos como maternidade, religião e machismo – seja na relação de Rosemary com o esposo ou na violência que a protagonista sofre – elementos atuais e comuns à nossa realidade, que atingem de formas diferentes cada sujeito.

Este trabalho está estruturado em 5 capítulos. No primeiro, me comprometo em explicitar a proposta investigativa, considerando o problema de pesquisa, os objetivos e a justificativa. Igualmente, trabalho as trilhas metodológicas que orientaram meu percurso, incluindo a delimitação do objeto e do *corpus* investigado, o processo de observação do filme, a construção teórica e contextual e o desenvolvimento da pesquisa de recepção. Nesta etapa, além de apresentar aspectos que constituem o problema central da pesquisa, os quais serão problematizados no capítulo seguinte, exponho minha motivação pessoal, tanto quanto a importância científica para a realização deste trabalho. No campo de trilhas metodológicas, me aprofundo descrevendo cada movimento realizado durante a trajetória investigativa.

No capítulo seguinte trago as abordagens teóricas exploradas para problematizar a questão central da pesquisa. Através das reflexões de Noel Carroll (1999), Laura Cánepa (2008), Tzvetan Todorov (1981), Petra Past (2017), Luiz Nazario (1998), Fuad Jaudy (2010), Jeffrey Cohen (2000), Maria José Barros (2015) e George Ochoa (2011), realizo uma contextualização do horror enquanto gênero cinematográfico e do monstro como elemento histórico desenvolvido culturalmente. Utilizo os mesmos autores para teorizar aspectos relacionados ao monstro como figura constituída no horror ficcional, e a relação de componentes deste gênero fílmico com fatores emocionais do espectador. Pensando a recepção cinematográfica, me apoio nas concepções de Alberto Maldonado (2013), Muniz Sodré (2006), Maytê Pires (2017), Dafne da Silva (2009), Jesús Martín-Barbero (1997), Stuart Hall (2003) e García Canclini (1999), para conceber a ideia de um espectador como sujeito comunicante e multidimensional, produtor de sentido dentro do processo de apropriação do produto midiático.

No terceiro capítulo efetuo a análise da obra investigada com um recorte sobre a personagem do monstro, apoiando-me nas perspectivas teóricas apresentadas na etapa anterior. Início contextualizando o filme e elementos que serão resgatados e examinados ao longo do capítulo. Em seguida, as concepções dos autores trabalhados no capítulo anterior são retrabalhadas e agora direcionadas a determinados personagens do filme, a fim de identificar e compreender a construção da figura monstruosa na narrativa.

O capítulo seguinte é dedicado à recepção do gênero horror no cinema e do filme *O Bebê de Rosemary*, fundamentalmente, quanto ao monstro. É um dos capítulos dedicados ao eixo da recepção cinematográfica. Nele analiso os resultados de uma pesquisa exploratória feita com diferentes espectadores, que oferecem pistas e constatações sobre o perfil dos sujeitos e sobre as relações com os filmes investigados nesta fase.

O quinto capítulo marca o aprofundamento da pesquisa de recepção. Este corresponde à análise sobre as experiências e produções de sentido dos espectadores selecionados dentre os que participaram da primeira fase, percorrida no capítulo anterior. Agora, após uma série de três entrevistas com os sujeitos escolhidos para compor a amostra, é realizada uma investigação acerca da trajetória pessoal de cada um e suas interpretações do monstro, na intenção de estabelecer inter-relações entre suas trajetórias culturais, midiáticas, seus medos e experiências e suas concepções do filme.

1 A PROBLEMÁTICA E AS TRILHAS INVESTIGATIVAS

Neste capítulo explico as bases do problema norteador da pesquisa desenvolvida, seus objetivos e as razões que me levaram a escolher esta temática para a pesquisa. Relato também os caminhos metodológicos que realizei para empreender a pesquisa.

1.1 O problema, os objetivos e o sentido da pesquisa

Apesar das considerações acerca do horror enquanto gênero surgirem a partir da literatura gótica inglesa do século XVIII – mais tarde sendo adaptado para outras artes como o teatro e o balé – narrativas que contemplaram figuras bestiais e se construíram de modo a causar horror já haviam sido estruturadas culturalmente muitos anos antes. Júlio França (2018, p. 70) diz que “o medo sempre foi um elemento constituinte do ato de narrar”. Assim, relembra passagens antigas de outras literaturas, mitos arcaicos e contos bíblicos. Essas não se definem em nossa cultura como horror mas exploram elementos próximos, permitindo ser concebidas como as primeiras manifestações desse estilo de narrativa que mais tarde viria a inspirar o gênero gótico.

O versículo bíblico que trata do *Apocalipse de São João* descreve os horrores do Juízo Final para os homens comuns. Além de apresentar-nos Satã, há o detalhamento das figuras bestiais de gafanhotos monstruosos servos do anjo caído (FRANÇA, 2018). Essa passagem retrata um dos maiores horrores, “o horror supremo”, por mais que sublime, capaz de provocar tamanho pavor em seu leitor. No mesmo sentido, encontramos aspectos narrativos similares na *Odisseia*, como por exemplo o nono canto, em que Homero descreve o massacre dos companheiros de Odisseu praticado pela criatura grotesca que é o ciclope, sem excluir a brutalidade de sua ação; o horror escatológico, como o da *Divina Comédia*, que nos revela o inferno de Dante, e os contos folclóricos, que são o princípio das narrativas mundanas, como a história da Menina e o Lobo. Estas são outras narrativas exemplares que revelam a constituição de espaços e personagens, assim como suas ações, e recepção do público próximas do que constitui as obras do gênero de horror. (FRANÇA, 2018).

Monstros brutais e repulsivos, tal como as histórias constituídas por eles já eram inscritos na cultura ocidental centenas de anos antes do sucesso literário *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e das variadas adaptações que seriam exploradas pelo cinema até nossa atualidade.

Foi a partir da Primeira Guerra Mundial que o cinema passou a explorar de fato o *horror* em suas narrativas. Conforme argumenta Daniel Medeiros (2016), o movimento do *expressionismo alemão* trouxe aspectos sombrios que pertenciam ao gênero e foi de significativa importância social, pois o lado obscuro trazido nas obras era um reflexo da crise que sucedeu à Guerra. Uma Alemanha sem vida, derrotada e humilhada, tornou propício o surgimento de um movimento expressionista que explorasse os elementos de *horror*. Já nos Estados Unidos, no período que sucedeu à crise econômica do final da década de 1920, a grande indústria do cinema parecia forçar um sentimento falso de felicidade. Em contrapartida, a Universal começava a trazer o gênero do *horror* em seus filmes. A ideia da catarse – a purificação das emoções através da arte – a partir de filmes de horror mostrou-se eficiente no público, que pareceu aprender a lidar melhor com seus problemas. Nesse ponto, se ressalta a relevância do elemento do monstro para um contexto social, pois ele seria como uma incorporação literal, e com independência, de sentimentos que tentamos esconder. Para França os monstros possuem sentidos culturais, “eles encaram a alteridade: em seus corpos e em seus comportamentos monstruosos são retoricamente inscritos atributos tomados como distantes e distintos, mas que se originam no seio da cultura que os cria”. (2018, p. 72).

Essa figura monstruosa esteve sujeita a diversas alterações conforme as épocas, pois ela se relaciona à nossa cultura como um símbolo de algo que difere do comum, como uma representação do desconhecido. Em concordância com as argumentações de Fuad Jaudy (2010), desde a antiguidade já eram produzidos questionamentos quanto às anomalias, geralmente físicas. Contudo a relação, assim como as perspectivas que segregavam as pessoas consideradas comuns das consideradas “anormais”, se alterou e se altera constantemente, de acordo com as vivências de cada sujeito ou de uma dada sociedade. Da mesma forma, no cinema, as experiências próprias de cada espectador vão interferir em sua recepção do monstro, uma vez que esta construção está ligada a concepções culturalmente enraizadas.

Fernando Mascarello (2004) destaca as décadas de 1970 e 1980 como decisivas para pensar o desenvolvimento de novas logísticas no terreno da recepção cinematográfica, voltadas fundamentalmente ao cinema *mainstream* – no qual se encaixa boa parte dessas produções. As novas propostas questionavam o conceito hegemônico de espectador como sujeito passivo ao texto e passaram a defender a ideia de uma audiência ativa, concedendo autonomia a este espectador. Agora, sua relação com o discurso fílmico passa a ser estudada, a fim de compreender como é configurada esta experiência do indivíduo como um agente produtor de sentidos – os quais estão atrelados a construções simbólicas que se constituíram na sua trajetória de vida, bem como medos específicos e sua relação com o gênero. Quando Jeffrey Cohen afirma

que “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” (2000, p. 26), o monstro deve ser concebido como a materialização destes sentimentos citados, que se associam, à cultura de um período, mas, principalmente, a conceitos particulares de cada sujeito desenvolvidos ao longo de suas jornadas.

Para o campo da prática, essa pesquisa pretende fornecer um conhecimento sobre a experiência do espectador e as significações por ele atribuídas à personagem do monstro que possam auxiliar aqueles que tem a intenção de trabalhar o gênero. Muitos filmes de *horror* são produzidos com o intuito de manipular as emoções de seu público. Neste sentido, o diretor Alfred Hitchcock, que chega a explorar um pouco o gênero em seu filme *Psicose* (1960), conta em entrevista com Truffaut, no livro *Hitchcock/ Truffaut Entrevistas*, que nessa obra ele trabalhou o filme exatamente para retirar o maior número de surpresas de sua audiência. Compreender o público e sua relação com o monstro possibilita que nós, realizadores audiovisuais, tenhamos conhecimentos para melhor manejar o que queremos produzir nos espectadores.

O tema dessa pesquisa tem relevância para mim, tanto como realizadora audiovisual, quanto como espectadora do gênero. Desde pequena me interessei pela estética que o horror explora, pela construção de seus monstros e, principalmente, pelos sentimentos que as narrativas, em geral, eram capazes de produzir em mim. Escolhi um filme que considero de qualidade e que também me fez produzir uma sensação de aflição e medo, mesmo que seja mais antigo. Quando penso o monstro no gênero, como espectadora de horror que sou, os interpreto no geral como a corporificação da curiosidade de uma criança, eles são a porta para o desconhecido, mas principalmente para um terreno de fantasias que nos captura da realidade monótona e nos presenteia em ficção com aventuras e sensações intensas. Por mais que eles sejam capazes de me arrebatam de pavor, sigo interessada neles e no mundo a que pertencem. Desse modo, através dessa pesquisa, busquei construir um conhecimento mais aprofundado dessa experiência do espectador com o *horror* e o monstro, a partir da análise sobre essa personagem.

No filme *O Bebê de Rosemary* (1968), percebo uma construção diferenciada, complexa, da personagem do monstro, o que torna interessante investigar as possíveis significações que podem ser construídas nos espectadores, assim como as emoções produzidas. A película *O Bebê de Rosemary*, dirigido por Roman Polanski, traz uma atmosfera macabra, incorporando à narrativa o elemento da bruxaria e do demônio: um jovem casal se muda para um prédio com vizinhos de comportamento peculiar, a mulher fica grávida, porém coisas estranhas começam

a acontecer que a fazem questionar todos a sua volta, até ter certeza de estar cercada por bruxos que querem seu bebê.

A definição desse filme para a pesquisa surgiu a partir de um experimento inicial e amador com uma espectadora católica. Ela foi posta para assistir pela primeira vez o filme investigado e apontou uma sensação de medo “e curiosidade de continuar a assistir ao filme, ao mesmo tempo”. A espectadora destacou que a cena que mais a fez sentir temor foi a da aparição do Demônio. Essa ligação que estabeleci entre a religião dela com o monstro pode ser equivocada, porém abriu espaço para questionar e analisar outros espectadores e suas significações atribuídas aos monstros dessas produções de acordo com suas experiências culturais vivenciadas em suas trajetórias de vida.

Desse modo, tentando lançar luz sobre como a figura monstruosa afeta sujeitos concretos e historicamente situados, defini a seguinte pergunta como meu problema de pesquisa: como espectadores experimentam e significam as construções da figura monstruosa do filme *O Bebê de Rosemary*? Desse modo, meu objetivo geral da pesquisa foi compreender as experiências e as significações dos sujeitos para a figura monstruosa na obra investigada. Para isso, busquei especificamente contextualizar os modos como o monstro foi construído historicamente neste gênero; observar e analisar a construção do monstro na obra observada; investigar as experiências e as interpretações dos espectadores relativas à construção do monstro no filme e analisar suas relações com a proposta fílmica e com as experiências culturais e midiáticas vinculadas ao gênero horror.

1.2 Trilhas investigativas

1.2.1 A definição e a construção teórica e contextual

No processo de construção desta pesquisa, efetuei uma pesquisa em Bancos de Dados da CAPES, INTERCOM, SOCINE e Google Acadêmico à procura de teses, dissertações e artigos científicos que pudessem auxiliar minha investigação. Para orientar as buscas, utilizei palavras-chave relacionadas aos conceitos teóricos determinados a serem explorados, como a recepção cinematográfica e a construção do monstro no horror. Aliado a essa pesquisa, na fase de elaboração do projeto de TCC, já havia pré-definido como leitura a ser incorporada o livro de Noel Carroll – *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (Filosofia do Horror, ou Paradoxos do Coração) – devido às suas reflexões acerca do gênero de horror no cinema e sua elaboração de perspectivas acerca da relação do espectador com essas obras.

No que se refere à pesquisa teórica e contextual desta problemática, estas foram organizadas em três eixos de investigação e aprofundamento, são eles: os conceitos e estruturação do horror no cinema; a identificação do monstro no horror; e os processos de recepção cinematográfica.

Para estruturar o primeiro eixo, busquei trabalhar a definição e estrutura do horror como gênero fílmico, trazendo abordagens da autora Maria José Barros e do filósofo Noel Carroll. No mesmo sentido, considerei as propostas trabalhadas por Laura Cánepa, Tzvetan Todorov e Petra Pastl, como produtivas para conceber a problemática do fantástico assimilado como real, e a ligação das obras de horror com o psicológico e emocional de seu espectador.

No segundo eixo, julguei necessário abordar o imaginário cultural e histórico, intrínseco em nossa sociedade ocidental, a respeito do conceito de monstro, fundamentado nas reflexões de Fuad Jaudy. Para pensar a identificação desta figura no gênero de horror, em específico no cinema, e de sua ligação com diferentes períodos históricos, sendo utilizada como representação de medos característicos de uma geração ou cultura, resgatei as contribuições teóricas de Luiz Nazário, Jeffrey Cohen e George Ochoa.

Em relação ao terceiro eixo, trago um breve relato do desenvolvimento dos estudos de recepção no âmbito cinematográfico, no intuito de introduzir meu entendimento quanto ao espectador como um agente produtor de sentidos. Com base das contribuições de Efendy Maldonado, Dafne da Silva, Jesús Martín-Barbero, Stuart Hall, García Canclini e Michel de Certeau, busquei compreender tal espectador como um sujeito comunicante e multidimensional, situado em um contexto histórico e cultural atravessado pelo processo de midiaticização, que participa ativamente do processo de recepção.

1.2.2 A pesquisa empírica

Nesta pesquisa inicialmente me propus a investigar as significações que podem ser atribuídas a ficções de horror por seus espectadores, determinando dois filmes como produtos de minha investigação: *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968) e *O Iluminado* (Stanley Kubrick, 1980). A partir de uma pequena experiência, realizada de forma amadora com minha mãe, colocando-a como espectadora de ambos os filmes citados, percebi que essa curiosidade em entender como o medo é gerado a partir de aspectos específicos na composição do filme não parecia um tema delimitado o bastante. Igualmente, me conscientizei de que, ao optar por trabalhar com a recepção fílmica, não deveria reduzir essa pesquisa a compreender apenas o sentimento, mas também as diferentes significações que os espectadores podem atribuir à essa

experiência fílmica a partir de suas próprias vivências. Desse modo, notei um aspecto contrastante em ambos os filmes e defini como *corpus* desta pesquisa a personagem do monstro. Em diálogo com Carroll, considero-a um elemento essencial nas obras do gênero, que possui uma construção histórica e cultural com influência tanto na assistência do espectador como nas produções do gênero.

Sendo assim, ter um entendimento de como essa construção cultural, e a própria relação de cada sujeito com a figura do monstro, influenciam sua experiência diante de diferentes construções dessa personagem em filmes, se tornou meu objetivo central nesta pesquisa. Do mesmo modo, mantive por certo tempo com a mesma definição de produtos midiáticos a serem analisados.

Ao dar início a pesquisa propriamente dita, me vi frente ao dilema de optar por apenas uma das duas obras sugeridas, visto que não havia me dado conta da complexidade e demanda a ser cumprida em tão curto espaço de tempo ao propor a análise de dois filmes, bem como as significações atribuídas pelos espectadores de cada um. Sendo assim, reconhecendo como fator diferencial o objeto que permitisse maior diversidade de interpretações sobre o *corpus* investigado, defini *O Bebê de Rosemary* como produto de minha análise. O filme, além de ser um clássico cinematográfico do horror, conseguiu construir um vínculo com a década a que pertence, quando se trata de elementos trabalhados na narrativa e, essencialmente, a figura do monstro. Roman Polanski, diretor da película, propõe uma estrutura diferenciada quanto à identificação desta criatura, ao produzir uma ambiguidade de caráter entre todos os personagens representados.

Em relação ao desenvolvimento desta análise, a partir de duas primeiras assistências, parti para uma contextualização a respeito da narrativa da obra, apontando momentos em que identifiquei manifestações de elementos fantásticos e, aliado a isso, indiquei aquelas que poderiam ser as possíveis vítimas do monstro. Foi através dessas duas experiências que consegui perceber a estrutura complexa na qual se constitui a figura monstruosa, o que me levou a retornar aos bancos de dados a procura de dissertações e artigos científicos que explorassem este elemento do filme. Com base neste movimento, encontrei interpretações diversas que comprovavam minha percepção quanto as possibilidades de identificação da figura do monstro. Neste sentido, ressalto as reflexões da autora Mariana de Souza, que trouxe uma perspectiva essencial incorporada a esta investigação com suas considerações acerca da personagem Rosemary.

Assim que assimiladas essas novas leituras, situei dois eixos de observação para orientar minhas próximas assistências. O primeiro correspondia a uma possibilidade de identificação do

monstro, que se concluiria como errônea, através da teoria empregada para validar o monstro; e o segundo equivalia à interpretação mais bem formulada de tal personagem, utilizando a aplicação dos mesmos conceitos teóricos. Determinados esses eixos, retomei minhas assistências ao filme com o apoio de um caderno de campo, como meio de registro de elementos e percepções despertados durante a experiência.

No princípio desta pesquisa, a proposta consistia em analisar e comparar os filmes *O Iluminado* e *O Bebê de Rosemary*, sendo assim, foi pensado como método de análise um roteiro de dimensões menos aprofundadas, que me guiasse e servisse para a identificação do monstro em ambos os filmes. No entanto, conforme já apontado, no decorrer da pesquisa acabei me direcionando a apenas uma das obras, optando por analisar somente *O Bebê de Rosemary*, o que possibilitou que eu realizasse uma observação mais aprofundada. Desse modo, o roteiro sugerido precisou sofrer algumas alterações que permitissem compreender aspectos mais específicos na constituição do monstro desta obra.

Tais dimensões que me nortearam, buscaram entender componentes relacionados ao monstro como sua natureza, seus aspectos físicos/estéticos, a forma com que é apresentado no filme e a relação dele com os demais personagens. Explicito a seguir cada uma destas dimensões:

- *Aspectos físicos/estéticos*: aqui atento para sua construção estética, uma característica fundamental para validar a personagem e tornar o universo apresentado aceitável para o espectador. Há uma variedade de possibilidades estéticas a serem exploradas, podendo ser uma representação elaborada visualmente ou meramente comum, influenciando diretamente a experiência de quem assiste.
- *Representação na narrativa*: neste aspecto observo a forma com que o monstro é apresentado à narrativa, levando em consideração sua focalização e se sua figura é materializada em quadro.
- *Natureza*: nesta dimensão observo a origem e constituição como monstro, se se trata de uma atmosfera ou um ser psicótico por exemplo, assim como se partindo deste aspecto há como estabelecer uma relação com uma construção cultural que há acerca desta personagem em dado período da sociedade. Atento para a relevância deste elemento quanto à validação da personagem como a representação da figura monstruosa, conforme veremos no capítulo teórico.

- *Relação com os personagens*: a partir desse aspecto, é possível identificar uma hierarquia em relação à personagem do monstro e os demais seres comuns. Igualmente, analisaremos sua aproximação e construção de vínculos com os outros personagens.
- *Construção do horror*: esta dimensão visa compreender os mecanismos utilizados pelo monstro para construir o horror na narrativa.
- *O propósito do monstro*: através deste aspecto busco por alguma justificativa para as ações do monstro, o que o motiva a praticar o mal, qual o seu desejo obscuro.

1.3 A pesquisa com os espectadores

A *pesquisa de recepção do monstro no filme* constitui o estágio de observação das experiências e significações produzidas pelos espectadores da obra investigada. Este momento se desenvolveu em duas fases, uma de sentido exploratório, a fim de compreender um pouco a respeito do universo de recepção que compreende a película, e a outra de natureza sistemática, buscando aprofundamento em perspectivas trazidas pelos sujeitos e estabelecer inter-relações entre seu universo e suas considerações no que concerne o monstro.

O primeiro movimento foi realizado ainda no percurso de análise do produto, para construir um perfil de espectadores e levantar as primeiras pistas sobre a recepção do filme. A coleta de dados nesta fase foi realizada a partir de um questionário, que compreendia questões sobre o filme e sobre o indivíduo. Inicialmente, a intenção era alcançar uma diversidade de sujeitos consumidores do horror, e para isso foi produzida uma breve pesquisa por grupos no *Twitter e Facebook* específicos do gênero. Todavia, ao compreender as variadas interpretações que poderiam ser abordadas trabalhando indivíduos de gêneros e gerações contrastantes, a pesquisa por espectadores deixou de ser voltada apenas aos consumidores de horror. Os perfis deveriam englobar mulheres e homens de variadas idades – essencialmente pessoas que teriam assistido ao filme perto de sua época de estreia – e indivíduos que já houvessem ocupado o papel de pai/mãe, para estabelecer uma comparação entre as perspectivas. Essa visão sobre os sujeitos surgiu apoiada nas temáticas exploradas pelo filme: a maternidade; o abuso sexual; o satanismo; e o machismo intrínseco no relacionamento de Rosemary e Guy.

Tendo determinado este perfil abrangente de espectadores, utilizei minhas redes sociais – *Whatsapp, Facebook, Instagram e Twitter* – para divulgar o questionário desenvolvido e pedir a contribuição de meus seguidores, para responder às perguntas e compartilhá-las com conhecidos. Minha primeira publicação foi efetuada no dia 21 de abril, através do *Whatsapp*, optando por uma comunicação mais direta com pessoas próximas, e solicitando sua

contribuição em responder e repassar o questionário. No decorrer da semana, segui compartilhando a pesquisa nas demais redes e, próxima de completar o período de 7 dias, entrei em contato com uma página de memes de filmes conhecida no *Instagram*, denominada *Hulk Cinéfilo*. A conta possui cerca de 15, 100 seguidores de diversas partes do Brasil, e sua divulgação foi essencial para que o questionário atingisse a marca de 280 respostas em pouco mais de uma semana.

O roteiro do questionário foi elaborado com 21 perguntas ao todo, sendo 7 delas abertas e 14 objetivas. As questões foram organizadas em dois núcleos: o primeiro se comprometia em entender a experiência do participante com o gênero horror, seus gostos e frequências de consumo, bem como suas considerações acerca do filme investigado; e o segundo visava compor o perfil do sujeito, com indagações relativas a sua identidade e um pouco de sua trajetória. A elaboração desta enquête foi realizada na plataforma *Google Forms*, do *Google*, que dispõe de variadas ferramentas úteis para a produção de questionários e recolhimento de dados. O roteiro de questões está disponível no Apêndice A.

Com o questionário encerrado, o movimento seguinte consistiu no tratamento das respostas dos participantes. Para isso utilizei novamente a plataforma do *Google*, explorando a ferramenta que permite ajustar as respostas fechadas para o formato de gráficos. Em se tratando das questões abertas, o processo de adaptação dos dados foi um pouco mais complexo. Tive que realizar um levantamento das respostas e propor temas que englobassem todas as perspectivas trazidas.

Para compor minha amostra com os participantes da fase sistemática, me orientei pelas respostas relativas à *identificação do monstro* e agrupei os sujeitos em três diferentes grupos correspondentes à indicação dos personagens Guy, Rosemary e o bebê. Escolhi essas três opções de monstros por duas razões. Primeiro, elas me surpreenderam por corresponderem a personagens caracterizados como positivos, apesar de possíveis desvios de caráter - nesse caso, Rosemary se destaca por ser a vítima - e segundo, com relação ao bebê e Guy, pelo grande número de respostas direcionadas aos dois. Ao todo foram 148 respostas para esta questão e dentre elas Guy recebeu o maior número de votos com 27 respostas (direcionadas somente a ele e não a ele dentro de um grupo), o bebê recebeu 16 e Rosemary apenas 3, contudo, uma vez que ela é definida como vítima na narrativa, se torna interessante compreender as circunstâncias que levaram esses sujeitos optar por ela.

Sendo assim, busquei compor uma amostra diversa em relação às perspectivas dos sujeitos quanto ao monstro e por seus gêneros, visto que considerava um elemento relevante

para essa pesquisa, mas procurei também selecionar pessoas com diversidades em relação a idade, sexo, escolaridade. Assim participaram dessa fase os seguintes sujeitos:

- *Do grupo que identificou como monstro Guy*: uma mulher branca, entre 50 e 65 anos, divorciada, com filho/a(s), sem religião, com ensino superior incompleto, que determinou como medo a partir do filme “Perder um filho para esses demônios”.
- *Do grupo que identificou como monstro o Bebê*: um rapaz pardo, entre 18 e 25 anos, católico da Parnaíba e de ensino superior incompleto. Ele refletiu a respeito da maternidade e as paranoias advindas dela serem o verdadeiro monstro da obra, materializados no bebê.
- *Do grupo que identificou como monstro Rosemary*: uma mulher branca, entre 18 e 25 anos, solteira, sem religião e sem filhos, com ensino superior incompleto, que afirmou não sentir medo.

Nesta seleção, tomei cuidado em optar por mais mulheres que homens, pois me pareceu interessante ter o ponto de vista feminino, principalmente, com relação a Guy e Rosemary. Na concepção inicial desta fase da pesquisa, pensei em realizar mais três entrevistas. Uma seria com um homem adulto, que teria visto o filme no período de estreia, pensado a fim de estabelecer uma comparação com as perspectivas dos outros espectadores. Outra entrevista aconteceria com uma mulher de religião espírita e mãe que havia definido o monstro como o Demônio, pois seria interessante tentar estabelecer associações de sua trajetória religiosa com interpretações acerca do filme. Por fim, uma entrevista – que foi realizada mas acabou não sendo incluída pela falta de tempo e a proximidade com concepções e perfil de outro entrevistado – seria um rapaz de 18 anos que identificou o bebê como a figura do mal. Ele trouxe considerações proveitosas a pesquisa na etapa do questionário, a respeito de seus medos. Dentre suas falas se destacaram essas duas observações: “ele é fonte de todo o mal que a Rosemary passa. Desde o começo com o demônio estuprando-a até o resto do filme, com todas as paranoias e medos girando em volta do seu bebê, até mesmo depois do seu nascimento. Além do mais, o bebê é o próprio anticristo”; e “fiquei tão paranoico quanto a Rosemary na questão de desconfiar de tudo e de todos, acho que o principal medo é esse: Não puder confiar em ninguém, nem no seu próprio marido e médico, tornando cada movimento deles aterrorizante”. Infelizmente sua entrevista não foi tão proveitosa quanto suas perspectivas desenvolvidas no questionário.

Os três espectadores selecionados já haviam se disponibilizado a participar da segunda etapa da pesquisa durante a fase do questionário. O nosso primeiro contato foi efetuado via *Whatsapp*, em que consultei se ainda teriam o interesse em colaborar com a análise e especifiquei como funcionaria a entrevista. Com a confirmação de ambos os participantes,

agendei com cada um horário que lhes fosse mais agradável e determinei como meio de realização da entrevista a plataforma *Zoom* devido às complicações da pandemia, que não possibilitaram um contato presencial. Desse modo, os três entrevistados se dispuseram a utilizar e compartilhar sua imagem durante a vídeo Chamada, assim como eu, promovendo uma certa intimidade entre mim e eles que favoreceu o fluxo das questões. A média de tempo atingido por cada entrevista ultrapassou 1h30min, considerando momentos de dispersões breves devido à qualidade da internet.

Apesar de um certo nervosismo inicial de minha parte, as entrevistas fluíram bem, todos os sujeitos aparentaram sentir-se confortáveis, compartilhando questões pessoais que tiveram um grande impacto sobre sua jornada. Tomei cuidado na condução das questões, de deixar o sujeito livre para falar, fazer emergir aquilo importante para ele. Em um segundo momento, o estimulei trazendo os aspectos/dimensões pesquisados sobre o monstro. Por fim, meu último movimento consistiu em tentar fazer o sujeito relacionar suas significações com sua trajetória.

Não foi utilizado, durante a entrevista, caderno de campo para anotações, ao invés disso optei pelo registro na própria plataforma do *Zoom*, em forma de gravação audiovisual. Igualmente, fiz uso do gravador do celular como precaução, caso o vídeo fosse corrompido. Em apenas um dos encontros com os participantes, demonstrou ser necessária a utilização de estimuladores de memória, no modo *printscreen*, com imagens dos personagens passíveis das interpretações de monstro.

O roteiro de entrevista trabalhado nesta fase foi estruturado sobre 3 blocos. O primeiro compreende 4 núcleos de questões, envolvendo a jornada do sujeito, a fim de compreender experiências e medos referentes à maternidade, trajetória de gênero e religião. O último núcleo deste eixo se refere à formação do indivíduo, como complemento a aspectos já concebidos de seu perfil. O segundo bloco visa reconhecer a relação de consumo do entrevistado com as mídias e o gênero de horror, para que seja possível qualificar suas competências nessa direção. Já no último bloco, são direcionadas aos entrevistados questões relativas ao filme, de modo mais generalizado, e ao monstro, contemplando perguntas que trabalham tanto suas interpretações e emoções despertadas, assim como suas identificações a partir de experiências pessoais. O roteiro de questões para entrevista está disponível no apêndice B.

Com a conclusão da etapa de entrevistas, parti para a análise aprofundada dos apontamentos trazidos pelos espectadores. Neste momento, tive de observar atentamente aspectos levantados a respeito da trajetória pessoal de cada indivíduo, e buscar pontos em que pudesse ser estabelecida inter-relações entre os medos e vivências e perspectivas abordadas, no que concerne ao monstro.

2 O HORROR, O MONSTRO E OS PROCESSOS DE RECEPÇÃO

Neste capítulo, busco desenvolver fundamentos teóricos para a compreensão da proposta da pesquisa. Para isso, tento construir perspectivas para entender o conceito de horror como gênero, elaborando, primeiramente, um entendimento do que constitui o sentimento de horror e sua relação com o coletivo. Na sequência, apresento argumentações de Noel Carroll e Tzvetan Todorov na intenção de pensar o horror como gênero, abordo a diferenciação entre horror e terror e desenvolvo algumas perspectivas para compreender o paradoxo do horror. Para a personagem do monstro, entendo como necessário uma contextualização de sua trajetória culturalmente, analisando, conforme as épocas, como se modificou sua concepção. Em seguida, tento compreender o seu papel no gênero horror e o que o distingue de outras construções possíveis no universo fantástico, retomando conceitos de Todorov e Carroll. Finalmente, para tratar da recepção cinematográfica, contextualizo os estudos que pensam o papel do espectador e desenvolvo conceitos a respeito da mediatização e do processo de recepção.

2.1 O gênero de horror

O horror como gênero cinematográfico se desenvolveu rapidamente, produzindo diversos subgêneros de sucesso e conquistando o afeto do público. Ao mesmo tempo em que se tornava um dos gêneros mais aclamados, variadas categorias (subgêneros) experimentavam certas variações, como aspectos determinados do universo narrativo ou elementos próprios do monstro que o colocavam em um limbo com outras classificações de filmes. Desse modo, definir o horror como gênero se tornou um exercício complexo nos estudos voltados a ele, uma vez que muitos teóricos não conseguiam dialogar com outras concepções.

Conforme lembra Maria José Barros (2015), o teórico Mark Jancovich (2002) argumenta que uma abordagem recorrente nas primeiras concepções de gênero fílmico era restrita a procura incessante de uma “essência” que compreendesse o filme. Os primeiros estudos que se desenvolveram o definiam como uma fórmula rígida, pensando-o como um discurso científico, em que um procedimento combina elementos determinados e produz um resultado invariável. (BARROS, 2015). Nesse caso, o filme se restringia a rígidos padrões que, caso explorassem algum elemento contraditório em relação àquilo que o definia como gênero específico, seria desconsiderado. Na perspectiva dos teóricos sobre a cultura de massa, Theodor Adorno e Max Horkheimer, essa noção de gênero como fórmula estaria embutida na sociedade que consumia os produtos populares.

Todos os detalhes, clichés prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compond-o, eis aí sua razão de ser. Desde o começo do filme já se sabe como ele termina. (Adorno e Horkheimer, 1985, citados por BARROS, 2015, p. 39-40).

Em contrapartida, a partir da insatisfação de inúmeros teóricos com essa definição de gênero próxima de uma fórmula rígida, variados estudos se originaram seguindo, principalmente, duas correntes diferentes: uma vertente estruturalista e uma linha de pensamento que se baseava em conceitos demasiadamente flexíveis.

Sob o viés estruturalista, o antropólogo Claude Lévi-Strauss elabora a concepção de uma estrutura fundamental profunda no mito, em que a partir de oposições específicas que constituiriam a estrutura fundamental do filme, seria possível definir seu gênero. Já explorando uma abordagem mais flexível, Tudor concebe um conceito em que credita à sociedade a competência de definição de gêneros, visto que as diferentes culturas interferem nas interpretações. (BARROS, 2015). Sendo assim, sua concepção não se atinha a definir um fator específico inerente às obras, mas se preocupava em analisar o período histórico desses filmes e interrogar seus espectadores para saber como interpretavam o gênero que pretendiam entender, no caso o horror.

Penso que, para a definição de um gênero fílmico o entendimento idealizado por Lévi-Strauss parece limitante, restringe as diferentes abordagens fílmicas e, principalmente no caso do horror, que dialoga em alguns momentos com a ficção científica, torna complexa a leitura dos gêneros. Igualmente, a perspectiva concebida por Tudor me parece demasiadamente maleável e imprecisa, funcionando quase como um “consenso social”. Nesse sentido, procuro a definição de gênero de horror a partir do viés elaborado pelo filósofo Noel Carroll (1999), em seu livro *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, em que o autor organiza uma proposta filosófica e, igualmente, relacionada as emoções produzidas pelas obras do gênero.

Carroll elabora dois conceitos sobre a experiência de horror, uma vez que reconhece uma divergência entre as experiências com o horror real do horror decorrente de uma obra. O teórico define como *horror natural* o horror correspondente a esfera da nossa realidade, possível e cotidiano, e como *horror artístico* todo horror que decorre de uma manifestação artística, como o teatro e o cinema, logo, referente ao gênero de horror. Desse modo, Carroll entende este gênero relacionado a resposta emocional do seu espectador, em outras palavras, conforme Cánepa, podemos pensar como “um fenômeno ligado a crenças e pensamentos que provocam reações físicas de horror nos espectadores de obras de horror artístico”. (2008, p.11).

A proposta teórica do filósofo encara alguns paradoxos que serão retomados mais adiante neste capítulo, enquanto isso podemos pensar sobre essa experiência do sujeito com o

horror artístico. Carroll destaca que esta experiência é responsável por produzir no espectador dois sentimentos específicos, a aversão e o pavor (medo intenso), a partir da percepção de uma ameaça que ponha em risco os personagens positivos, ou seja, o monstro. Nesse caso, considero pertinente para esta pesquisa observar a investigação elaborada pelo filósofo sobre esses dois sentimentos citados, posto que estão relacionados a constituição do gênero.

Carroll cita em seu livro o estudo da antropóloga norte-americana Mary Douglas (1966) sobre a definição do sentimento de aversão, em que a autora relaciona este sentimento a constituição de algo com caráter impuro, no qual a impureza está ligada à “violação de um esquema de categorização cultural”. (CARROLL, 1999, p. 50). Em outras palavras, culturalmente criamos certas categorias, tanto para seres como para objetos, e o conceito de impureza está situado naquilo (ser ou objeto) que representa uma contradição nessas categorias. Carroll (1999) cita o exemplo da lagosta, que é um ser do mar – logo aquático – mas que rasteja – uma ação terrestre – características que causa um desconforto; parece haver algum erro, sua ambiguidade provoca um sentimento de impureza. O mesmo ocorre com a figura do monstro nos filmes de horror, que frequentemente vemos representado como um ser intersticial, incompleto, informe, como criaturas que deveriam estar mortas, mas estão no mundo dos vivos, ou animais gigantes com um corpo similar ao do humano (CARROLL, 1999).

Da mesma maneira que a concepção elaborada por Douglas contribui para pensarmos a relação das obras de horror com elementos estruturados culturalmente, do mesmo modo funciona a compreensão do sentimento de medo, que não se limita a atingir a esfera individual.

O historiador francês Jean Delumeau, em seu livro *História do Medo no Ocidente*, discorre sobre a situação de uma sociedade em Augsburgo, no século XVI, que vivenciou uma experiência coletiva de medo dos estrangeiros que os visitavam. Delumeau conta que, apesar do tempo, o sentimento de medo persistiu naquele espaço e com aquelas pessoas, apenas se adaptando às novas gerações. Logo, podemos pensar o medo como uma experiência ligada ao tempo e ao espaço e que afeta a coletividade, e assim, assume um caráter cultural. Segundo Delumeau, esse sentimento não se limita a atingir isoladamente os indivíduos, como “também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num diálogo permanente com o medo (...) um complexo de sentimentos que, considerando-se as latitudes e as épocas, não pôde deixar de desempenhar um papel capital na história das sociedades humanas. (citado por CÁNEPA, 2008, p. 8).

Penso a argumentação de Delumeau associando as narrativas de horror e seus monstros. As obras de horror, conforme defendido por Carroll, estão relacionadas ao sentimento de medo e, para construí-lo narrativamente, é preciso que se considerem certas construções de medos

intrínsecos na cultura (ocidental neste caso). Conforme Cánepa complementa, relacionando esses sentimentos de aversão e medo a constituição da figura monstruosa:

O encontro específico desse sentimento de aversão com o sentimento de pavor possibilita a compreensão de inúmeros exemplos de figuras que tradicionalmente vemos como “horrificas” em diversas representações culturais: ideias como as de mortos-vivos, lobisomens, insetos humanoides e até objetos possuídos por forças desconhecidas são candidatos a causarem tanto medo quanto aversão; da mesma forma, a incompletude categórica pode ser aspecto padrão para causar repugnância e abjeção, como seres vivos sem olhos, braços, pernas ou pele, ou que estão num estado avançado de decomposição. (CÁNEPA, 2008, p. 9-10)

Retomando a questão da anomalia, evidenciada no texto acima como um componente essencial na constituição do monstro no horror, podemos entendê-la como correspondente a qualquer aspecto que rompa com aquilo socialmente construído como “normal”. Conforme reflete Douglas, “Eventos Anômalos podem ser rotulados como perigosos. Evidentemente, às vezes indivíduos sentem ansiedade diante da anomalia”. (citado por LIMA, 2019, p.45). Contudo, segundo o crítico e escritor francês Gerard Lenne (1974), citado por Cánepa (2008), é preciso que, para além de sua questão anômala, essas criaturas apresentem uma oposição de caráter fundamental, ou seja, essas figuras necessitam de algo que reforce sua anormalidade através de oposições como natural/artificial, morto/vivo etc.

Até este momento, pudemos compreender que a experiência de horror artístico produz as emoções de medo e repulsa no espectador como consequência de determinados elementos narrativos que, relacionados a construções culturais, são desenvolvidos no reconhecimento de uma ameaça monstruosa que demonstre perigo. Logo, nos deparamos com um dos paradoxos tratados por Carroll, afinal como é possível explicar essa capacidade da ficção em provocar tais respostas emocionais, uma vez que temos consciência de estar frente a algo irreal? O autor realiza uma análise sobre as formulações de Carroll nesse sentido. Ele destaca Helder Juaçaba a etimologia da palavra emoção, “*emovere (ex movere)* – mover para fora”, como um movimento que atinge nosso estado físico, ou seja, sugere uma resposta física. Contudo, pontua que não há uma reação física específica para um estado emocional generalizado, como o medo por exemplo. Pode haver variadas respostas físicas, tremores, gritos, que não estão ligados unicamente a uma emoção, o que a diferencia de “estados sentimentais ou qualidades de sentimento”. Sendo assim, sua linha de raciocínio sugere que aquilo que especifica as emoções são os seus elementos cognitivos, “derivados de crenças e/ou pensamentos acerca das propriedades dos objetos e das situações envolvidas”. (JUAÇABA, 2011, p. 69).

Essa concepção compreende o que trabalhamos até aqui sobre a influência de uma cultura na construção de crenças, que desse modo irão afetar nossa experiência e a avaliação que gerará uma resposta emocional. Podemos pensar que um sujeito espectador diante de uma ficção de horror quando o monstro surge, avaliando a situação, se entender aquela figura como potencial de ameaça estará sujeito à emoção do medo. Tendo isso em vista, Carroll formula sua própria tese a respeito do paradoxo das ficções: a *Teoria do Pensamento*. O filósofo parte de uma análise sobre as três proposições que consistem no paradoxo: 1) somos autenticamente tocados por ficções; 2) sabemos que aquilo que é retratado nas ficções não é real; 3) somos tocados autenticamente apenas pelo que acreditamos ser real.

Ao identificar algumas contradições entre as proposições, Carroll se dispõe a avaliar a aplicação de três teorias, incluindo a sua: a tese da ficção como ilusão; a teoria da resposta ficcional como fingimento; e a teoria do pensamento. A primeira considera que o espectador sempre estaria sobre um estado de ilusão diante da ficção, creditando aquela realidade como real, o que valida a primeira proposição, porém nega a completamente a segunda. A segunda teoria permite resolver algumas das discordâncias identificadas na primeira, contudo, segundo Carroll (1999), esta carregaria a grande desvantagem de compreender as respostas emocionais do espectador não como autênticas, mas como um faz-de-conta. Sendo assim, a fim de resolver as contradições encontradas, em uma tentativa de conciliar tanto a lógica como a fenomenologia, contrariando a terceira proposição, Carroll formula sua *teoria do pensamento*, que consiste em:

[...] podemos ser tocados pelo conteúdo de pensamentos que entretemos, que uma resposta emocional não exige a crença de que a coisa que nos comove seja real. Podemos ser tocados por perspectivas que imaginamos. Em relação às ficções, o autor de tais obras apresenta-nos concepções de coisas em que pensar por exemplo, o suicídio de Anna Karenina. E ao examinarmos os conteúdos dessas representações e refletirmos sobre eles, que nos fornecem os conteúdos de nossos pensamentos, podemos ser levados à compaixão, à dor, à alegria, à indignação e assim por diante. (CARROLL, 1999, p. 128).

Assim, o filósofo considera a nossa “estrutura cognitiva e emocional”, apoiando-se na definição de Descartes sobre os dois modos de realidades do pensamento – a realidade formal do pensamento e a realidade objetiva. A realidade objetiva do pensamento corresponde à “ideia da coisa”, e é o caminho que Carroll utiliza, segundo Juaçaba (2011), para vincular os nossos pensamentos com as emoções, pois pensa que as emoções podem ser decorrentes do conteúdo de nossos pensamentos.

Sendo assim, podemos aprofundar a relação do espectador com esse universo extraordinário, no sentido de entender esse universo como possível. Busco as reflexões produzidas pelo filósofo Tzvetan Todorov a respeito do universo literário de ficções fantásticas para analisar esse tipo de narrativa fílmica. Todorov determina que há algumas condições de “vacilo do leitor” para que o fantástico seja considerado “possível”. A primeira consiste em que o leitor/espectador se integre ao universo relatado, que ele assimile a realidade do personagem a partir de uma identificação. Para Todorov, essa função do leitor está implícita ao texto e se “se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens”. (1981, p. 19). Um perigo que relata, neste caso, é quando o leitor/espectador se distancia do texto e se propõe a interpretação, desse modo, deixa de entender a realidade apresentada como possível.

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não se cumprir cumprirse. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três. (TODOROV, 1981, p. 19-18).

Conforme explicitado pelo filósofo, além do leitor/espectador assimilar o mundo natural do personagem como uma realidade possível, quando a característica fantástica – um fator sobrenatural, a aparição do monstro ou resquícios que não parece plausível, por exemplo – se apresenta ao personagem é preciso que haja uma hesitação fantástica, entendida como “vacilação” no trecho acima. Ela consiste em que o espectador/leitor, frente a esse acontecimento fantástico/sobrenatural em uma realidade completamente normal, vivido ou não por um personagem, tome uma atitude e hesite na escolha entre uma explicação de que não passa de uma ilusão, e a realidade permanecerá igual, ou que aquele acontecimento pertence a uma realidade com leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2004; citado por CÁNEPA, 2008). No caso do horror-gênero, Cánepa verifica que a ação do espectador é precisa para que, desse modo, ocorra a reação sensorial necessária nessas obras, pois “o corpo do espectador é tomado numa espécie de mimetização do corpo representado”. (2008, p.18).

Para estruturar as narrativas *fantásticas*, realizo uma breve conexão com alguns elementos explorados na jornada do herói, pensada por Joseph Campbell em seu livro *O Herói de Mil Faces* como uma estrutura fundamental presente em mitos e que serve para compreender a trajetória de diversos protagonistas na ficção. Destaco apenas três aspectos, a constituição de um *mundo comum* do personagem, um *cruzamento do limiar* que marca a entrada e começo da trajetória em um *mundo desconhecido*, que seria o terceiro elemento. Nessa relação, penso o mundo natural do personagem como seu *mundo comum* e o *mundo desconhecido* como o mundo em que o fantástico já está inserido e que o/os personagens percorrem com seus próprios objetivos – no horror podemos pensar esses objetivos, por exemplo, como continuar vivo ou acabar como acabar com a ameaça do monstro. Quanto ao *cruzamento do limiar*, não o entendo precisamente como o ponto de primeiro encontro do protagonista com o universo propriamente sobrenatural, mas, pelo menos, o início da aparição desses indícios fantásticos. Apesar de muitos filmes de horror não se aproximarem profundamente do conceito de Campbell, como o caso do *Iluminado* em que o herói/protagonista seria tecnicamente o monstro, estabeleço essa conexão entre sua obra e o *fantástico* como um exemplo de esquema para pensar de qual modo se estrutura o elemento fantástico na narrativa. No caso do gênero de horror, podemos pensar o *mundo comum* como o universo natural dos personagens, em que há uma estabilidade a ser rompida. O *cruzamento do limiar* e o *mundo desconhecido* estariam conectados, uma vez que a aparição de índices sobrenaturais, ou a propriamente a figura do monstro, revelam uma ameaça essa estabilidade da ordem natural e a entrada nesse mundo desconhecido e perigoso aos personagens positivos.

Nesse sentido, discorre sobre a percepção de Carroll, assim como de Gerald Lenne, quanto a relevância da natureza do monstro como elemento de definição do gênero de horror. Retrabalhando as perspectivas de Todorov, Cánepa destaca sua categorização do gênero fantástico em duas ramificações, a partir de uma observação sobre a natureza da perturbação: o *fantástico-estranho* e o *fantástico-maravilhoso*. O primeiro seria correspondente a constituição de um indivíduo com aspectos monstruosos, mas não sobrenaturais, sua deturpação advém de um fator psicológico e produz efeitos demasiadamente humanos, para Carroll estaria relacionado ao gênero de terror. Já o segundo, o teórico considera equivalente ao horror, pois no *fantástico-maravilhoso* é necessário que a causa da perturbação constitua aspectos sobrenaturais/fantásticos, irreais, ligados a demônios, fantasmas, vampiros, entidades etc. que para o autor é condição necessária para classificar o gênero.

Essa distinção entre o horror e o terror é complexa pela sua similaridade em variados aspectos de composição, tanto que diversos autores acabam não dialogando a ponto de haver

uma definição concreta. É o caso do escritor norte-americano Stephen King, citado por Lima (2019), que, conhecido por suas obras de terror, defende o horror apenas como um aspecto derivado do gênero terror, e vai de encontro com as percepções da escritora britânica Ann Radcliffe. A autora, segundo Lima (2019), compreende o terror como a construção de uma atmosfera obscura que gera tensão sem se apoiar em uma imagem precisa, ao contrário do que ela e King concebem por horror, que necessitaria de uma imagem macabra para gerar um choque momentâneo. King (2012) entende o terror como um sentimento único e cativante que permeia a obra, enquanto o horror ocorreria por um determinado momento se apoiando em alguma figura.

Nesse sentido, Anderson Pires da Silva (2011) pensa a distinção entre esses dois gêneros do modo como foram empregados ao longo dos anos, em relação à forma com que o leitor/espectador o “sente”. O terror, na *Poética* de Aristóteles, derivava das tragédias que, movidas da intenção de provocar “terror e compaixão”, era despertado a partir de uma “indignação moral”. (SILVA, 2011). O terror, desse modo, se aproximava de um teor mais realista em comparação ao horror que, ao longo do tempo, foi incorporando elementos do fantástico e adentrando aos contos folclóricos trágicos – donde saíram figuras como os vampiros e lobisomens. Desse modo, sua concepção se aproxima da defendida por Carroll, principalmente, quando Silva aborda um trecho do livro em *A volta do parafuso* (1898), de Henry James: “Ainda posso ver Douglas diante do fogo: ‘ninguém até hoje ouviu a história, salvo eu. É horripilante demais!’. Em termos de terror? – lembro de ter perguntado. Ele pareceu dizer não, não era assim tão simples: ‘De horrível... de horror!’”. (JAMES, 2008, citado por SILVA, 2011, p.15). Silva, assim como Carroll, concebe a distinção entre os dois gêneros observando as emoções por eles provocadas. Para o autor o horror seria como uma sensação inexplicável que atinge seu espectador “de dentro para fora”, um sentimento de profundo medo provocado por algo completamente desconhecido, que rompe com a normalidade, atingindo o psicológico do espectador/leitor. Enquanto o terror está ligado a uma ação de fora a uma “ameaça externa”, é algo que age no físico, tanto que se deriva daí a palavra *terrorismo*; o terror está ligado ao impacto visual, é a exploração física de violência, de torturas e fobias.¹

¹ Podemos pensar, no caso do horror no cinema, nos filmes *O exorcista* e *O bebê de Rosemary* que, apesar de dialogarem com o terror em alguns momentos, se aproximam do *horror gótico* e provocam o medo a partir da proximidade dessas esferas do desconhecido e do sobrenatural como demônios, bruxos, o diabo etc. E quanto ao terror, podemos pensar os filmes de assassinos em série, que trabalham o impacto visual das mortes através de uma violência sem filtros, como por exemplo *Halloween* e *Sexta-feira 13*. Dentro do terror, nesse caso poderíamos pensar o subgênero *Slasher*.

Considero como mais produtivas a essa pesquisa as perspectivas concebidas por Silva e Carroll para pensar essa diferenciação que as de King e Radcliffe, que desconsideram o horror como um gênero. Contudo, a proximidade de variados fatores próprios tanto do terror como do horror, como o diálogo recorrente em filmes de horror com cenas de terror e filmes de terror com atmosferas próximas do horror, assim como a sensação de pavor e medo podendo estar ligada a ambos os casos, me faz cogitar conceber um como subgênero do outro. No caso, penso o horror como um gênero que abrange o terror em suas obras.

As sensações intensas que nos são proporcionadas ao assistirmos a filmes de horror foram um dos aspectos que propiciaram sua grande popularidade ao longo dos anos, sob essa lógica Glenn Walters, (citado por PASTL, 2017), identifica três elementos no conteúdo dessas obras que seriam responsáveis por envolver seu espectador: tensão, relevância e realismo. Sua perspectiva me parece interessante de incorporar a esta pesquisa quando tratamos dos sentidos por trás das sensações despertadas – principalmente o medo – no espectador do horror. Pastl discorre a respeito da perspectiva elaborada por Walters:

A tensão é gerada através do terror, suspense, susto, mistério e do sangue que aparece na cena. A relevância diz respeito a como o tema da narrativa ou a mise-en-scène é apresentada, e como isso é capaz de tocar o espectador. Por exemplo, um filme que trata de uma possessão demoníaca, de exorcismo ou de espíritos não vai atingir da mesma forma uma pessoa não religiosa e que não acredita na existência do demônio ou de vida após a morte. E, o irrealismo, por sua vez, trata do fato de que certas criaturas ou eventos são simplesmente impossíveis ou improváveis de existir e ocorrer, provendo o público com a distância psicológica necessária para permitir o divertimento e a satisfação com o que se desenvolve no filme. (2017, p. 92).

De acordo com o que é apresentado nesta citação, reconhecemos fatores que estão por trás do interesse e sensações despertadas no espectador do horror. Igualmente, conforme cita Pastl, percebemos que há uma condição de identificação do sujeito, quando ela cita o exemplo do filme de exorcismo e da pessoa religiosa, podemos entender que percepções e construções simbólicas de cada indivíduo influenciam sua experiência e sensações. E o fator do irrealismo acaba sendo um, se não o maior, motivador do interesse pelo gênero, uma vez que é aquilo que permite a identificação da história como uma ficção, que todo o horror na tela não passa de imagens produzidas. Nesse sentido, quando crianças e adolescentes veem esse tipo de filmes, devido ao seu senso de realidade ainda não desenvolvido, algumas cenas podem parecer ainda mais marcantes e aterrorizantes aos seus olhos que aos de um adulto. (PASTL, 2017). Por isso muitas vezes pessoas que assistiram a esses filmes quando crianças, e na época ficaram apavoradas, vítimas de pesadelos com os elementos das obras, ao reassistirem as mesmas produções tempo mais tarde, já não sentem o mesmo sentimento.

Como estamos tratando de sensações e aquilo que as motivam nessas produções, considero válido entrarmos no terreno da psicanálise, que muitas vezes se adequa a análise dos filmes de horror “porque muitos deles pressupõem, explícita ou implicitamente, os conceitos e o imaginário psicanalíticos” (CARROL, 2004, p. 257, citado por Pastl, 2017, p. 95).

Dentro da área da psicanálise, Carroll se apropria das concepções desenvolvidas por Ernest Jones devido sua ambivalência ao tratar de um “imaginário do pesadelo” que, utilizando os conceitos elaborados por Freud sobre os pesadelos, combina atração e repulsa ao tentar compreender os significados simbólicos por trás de figuras como vampiros, bruxas, demônio etc. “A razão pela qual o objeto visto num pesadelo é assustador ou terrível é simplesmente porque a representação do desejo subjacente não é permitida na sua forma mais pura, então o sonho é um compromisso com o desejo de um lado, e de outro com o medo intenso da sua inibição”. (JONES, 1931, p. 78, citado por PASTL, 2017, p. 96).

Para Jones, os pesadelos revelam desejos reprimidos com origem essencialmente psicosssexual que, através de imagens grotescas e repulsivas, se camuflam e podem ser realizados. O filme de horror segue essa lógica, ele retrata o terrível que muitas vezes corresponde a um desejo profundo rejeitado por nós, um desejo que não pode ser validado e por isso se camufla em imagens repugnantes. Logo, o espectador no horror, sob essa perspectiva, sofre essa ambivalência da repulsa e da atração. O autor aplica esta concepção a figura do vampiro, que é o retrato de um morto vivo que suga o sangue das pessoas para garantir sua existência. Segundo Pastl, Jones compreende essa ação, sugar o sangue, como uma sedução, um desejo reprimido de ter um encontro de origem sexual com os mortos e, por isso, ao ser negado, assume característica repulsiva. Ao mesmo tempo, via projeção, os vivos se apresentam como vítimas passivas imbuindo, assim, os mortos com uma dimensão de agente ativo que permite o prazer sem culpa. (PASTL, 2017, p. 96).

Sendo assim, Pastl associa a qualidade repulsiva retratada nos seres monstruosos como meios de satisfazer “um censor interno, como o ego de cada um, porém, na realidade, elas são um dispositivo enganoso que tornam possível o prazer mais profundo da satisfação dos desejos psicosssexuais presentes”. (PASTL, 2017, p. 98). Nesse sentido, vale acrescentar a Teoria do Monstro ou Teoria dos Novos Seres elaborada por George Ochoa que, apesar de não entrar precisamente no campo da psicanálise, serve para complementar essa linha de pensamento. Ochoa concebe seu trabalho estudando as lógicas sobre o monstro na ficção de horror e, nessa teoria, aponta que esses seres são grandes mobilizadores de espectadores de horror pelo seu potencial de desconhecido que será descoberto, não somente por ser estranho a nós "mas também porque eles vieram de fora das fronteiras do nosso conhecimento, do mundo a que

estamos acostumados, isto é, dos nossos padrões conceituais de existência, de naturalidade e de normalidade”. (PASTL, 2017, p. 102). A Teoria do Monstro entende que o espectador já espera pela criatura repulsiva e desconhecida e, por isso, anseia pelo processo de sua descoberta e os fatores que o envolvem, incluindo sua recompensa. Por mais repugnante que seja, há o desejo de descobrir o monstro desde o primeiro momento em que ele é sugerido na narrativa. Nesse segmento, Pastl (2017) destaca a proximidade do horror com os estudos dos pesadelos, citados anteriormente, uma vez que diversos temas identificados nos pesadelos acabam sendo explorados nas produções de horror.

Em um pesadelo, o sonhador pode estar apreendendo um DDB durante o sono, principalmente pelo prazer de encontrar o DDB, e até mesmo ao ponto de despertar emoções dolorosas e sono conturbado. Pode até mesmo ser que os sonhos em geral tenham uma função até então inexplorada de permitir que a descoberta do ser ocorra durante o sono. (OCHOA, 2011, p. 205, citado por PASTL, 2017, p. 105).

Por esse ângulo, entendo como complementar a esse raciocínio ligado às sensações despertadas a perspectiva desenvolvida pelo teórico Dolf Zillmann que concebe a Teoria da Transferência de Excitação. O autor, através de experimentos práticos com participantes, percebe que quando dois eventos excitantes, que ocorrem com relativa proximidade, a sensação despertada no primeiro pode ser transferida ao segundo devido ao processo lento de dissipação da excitação fisiológica.

A teoria de Zillmann parte do pressuposto que a atividade excitatória das emoções que tem dominância no sistema nervoso simpático é, em grande parte, inespecífica e redundante. Até mesmo emoções positivas e negativas muito díspares, como prazer e sofrimento, podem criar mudanças parecidas no sistema nervoso simpático. [...] Em outras palavras, a Teoria da Transferência da Excitação é baseada na hipótese que as respostas da excitação são, geralmente, ambíguas e diferenciadas apenas pelo tipo de emoção que o cérebro lhe atribui, e isso pode ser muito pessoal, vai de acordo com a interpretação que cada indivíduo dá à sensação que está sentindo. [...] Assim, a Teoria da Transferência da Excitação ajuda a explicar a instabilidade emocional da excitação, ou seja, como é possível o medo ser transformado em alívio, ou a raiva em prazer, por exemplo, e como a reação a um estímulo pode intensificar a reação a outro estímulo diferente. (PASTL, 2017, p. 99-100).

Essa teoria, apesar de ser destinada a estudos da psicologia e bioquímica, pode ser aplicada nas lógicas sobre os meios de comunicação, inserindo o cinema neste caso. Esse conceito desenvolvido por Zillmann, quando direcionado aos filmes de horror, um produto repleto de estímulos, faz com que o sujeito, principalmente pela qualidade irreal daquilo que o estimula, esteja ainda mais vulnerável a excitação. Não é à toa que diversos espectadores

descrevem uma mistura de sensações ao abordar suas experiências com obras do gênero de horror.

Nesse sentido, Zillmann desenvolve mais tarde, junto de Weaver, Mundorf e Aust, um outro estudo envolvendo agora, especificamente, os filmes de horror e seus espectadores, observando suas experiências com tais obras a partir de uma questão de gênero. O estudo denominado Teoria da Socialização de Gênero, através de experimentos práticos com grupos de homens e mulheres, sugere que esse tipo de filme afeta a experiência dos espectadores, quando acompanhados pelo gênero oposto, a se adequar em normas sociais de gênero. Ou seja, o homem que é culturalmente compreendido como seguro e dominante e a mulher que é associada ao frágil e vulnerável buscam, respectivamente, esconder/vencer seu medo para demonstrar segurança e se sentir livre a experimentar as emoções a que está sujeita, porém com mais intensidade, uma vez que há um protetor ao seu lado. Segundo essa teoria, o homem acompanhado de uma mulher que demonstra o mesmo ou mais segurança ao filme, não sente tanto prazer ao ver a obra como sentiria se a mulher estivesse em um estado assustado. E o mesmo ocorreria com o sexo feminino, a mulher acompanhada de um homem amedrontado pelo filme não desenvolveria certa atração por ele e não se sentiria segura, tornando a experiência menos prazerosa. (PASTL, 2017).

Essa perspectiva nos auxilia a compreender que esse estilo de filme, talvez até mais que os demais gêneros cinematográficos, se relaciona a construções culturais ligadas aos gêneros feminino e masculino quando tratamos da experiência. Igualmente, a teoria nos revela que nessas assistências em que o sujeito está acompanhado por alguém, há algo denominado contágio afetivo, que corresponde à sensação despertada em um dos indivíduos, quando transparecida, ser capaz de influenciar a intensidade com que os outros serão igualmente afetados (PASTL, 2017). Em outras palavras, uma pessoa já amedrontada pode intensificar a sensação de medo daquele que a acompanha.

Pastl compreende que os filmes de horror, “para o bem ou para o mal, são uma importante instituição de socialização” (2017, p. 120), na qual o homem e a mulher acabam se sujeitando a um comportamento “padrão” de seu gênero à medida que tentam controlar as suas emoções. No caso do primeiro, retê-las e fingir uma reação controlada, intacta com relação aos intensos estímulos na tela.

Na concepção dos teóricos Bryant e Miron sobre as experiências realizadas por Zillmann, a reação feminina de demonstrar mais seu medo se esquivando e tentando tapar seu rosto ocorre devido à procura das mulheres por um parceiro que as conforte, mesmo que inconscientemente. Contudo, em contrapartida, Linda Williams, (citada por PASTL, 2017),

propõe uma investigação mais profunda a respeito desse comportamento exercido pelo gênero feminino:

Há excelentes razões para essa recusa da mulher a olhar, o não menos importante é que ela é muitas vezes convidada a testemunhar a sua própria impotência em face do estupro, mutilação e assassinato. Outra excelente razão para a recusa de olhar é o fato de que às mulheres é dado tão pouco com o que se identificar na tela. O artigo extremamente influente de Laura Mulvey sobre o prazer visual no cinema narrativo melhor definiu esse problema em termos de um olhar masculino dominante à mulher que não deixa lugar para o próprio prazer da mulher em ver: ela existe apenas para ser olhada. (WILLIAMS, 1984, p. 83, citado por PASTL, 2017, p. 122).

A mulher recusa olhar o monstro assim como a própria protagonista do filme, ela resiste o enfrentamento dessa criatura até o clímax da narrativa em que, tomada de coragem, finalmente o encara para salvar a própria a vida, mas ainda assim pode estar diante de sua morte. O olhar da mulher é punido na narrativa nesse confronto e, igualmente, na espectadora que não recusa esse olhar quando está acompanhada de um homem, pois essa passa a ser julgada pela insatisfação do homem em não conseguir cumprir com seu papel masculino.

Para Williams, a mulher se identifica na personagem do monstro, pois assim como a criatura ela se destaca pelo seu corpo diferente, anormal ao padrão masculino, a mulher “reconhece o seu poder não-fálico, ao enxergar o poder também não-fálico do monstro. Por isso esse olhar feminino é tão ameaçador para o homem, pois ocorre a descoberta feminina de que ela também possui poder, e que é diferente do poder masculino” (PASTL, 2017, p. 124).

Estamos tão acostumadas a simpatizar, com as crenças tradicionais, com as mulheres vítimas do horror que provavelmente não notaremos a mudança, e assumiremos que filmes como os de horror atuais têm mantido esta simpatia, ao mesmo tempo em que aumentam as doses de violência e sexo. O que precisamos ver é que, de fato, a “liberdade” sexual desses filmes, a atenção estimulante dada à expressão dos desejos das mulheres, é diretamente proporcional à violência perpetrada contra as mulheres. O filme de horror pode ser um raro exemplo de gênero que permite “a expressão da potência e do desejo sexual feminino e que associa esse desejo ao ato autônomo de olhar, mas o faz nas obras mais recentes apenas para puni-la por esse muito agir, apenas para demonstrar quão monstruoso o desejo feminino pode ser” (WILLIAM, 1984, p.97, citado por PASTL, 2017, p. 125).

Acabamos de discorrer sobre as possíveis associações e influências por trás das experiências e sensações despertadas pelos filmes de horror, e, compreendendo tais sensações como intensas e, frequentemente, repelentes na realidade como o medo, Carroll, citado por Pastl (2017), identifica o seguinte e complexo paradoxo mais uma vez envolvendo o gênero: como e por que as pessoas se atraem por um gênero que causa um sentimento que deveria ser evitado? O medo é entendido como um sentimento a ser repellido e que de fato tendemos a repelir

situações que o provoquem na realidade, mas, ainda assim, persiste uma procura incessante por filmes que desencadeiem essa emoção, tanto que a popularidade do gênero de horror possivelmente é maior que de qualquer outro gênero fílmico.

O pesquisador Robin Wood (1979), citado por Pastl (2017), elabora uma perspectiva interessante ao considerar os filmes do gênero como uma libertação de desejos reprimidos de seus espectadores. Para o autor, essa concepção está relacionada a procura por um monstro que represente seus anseios socialmente proibidos, como a revolta com figuras de repressão. Wood vê o monstro como uma libertação segura daquilo que devemos reprimir, nesse caso, sua definição os aproxima quase de figuras heroicas. Entretanto, sua perspectiva não me parece de tudo suficiente para pensar esse paradoxo, visto que parece excluir da figura do monstro a qualidade do pavor e do grotesco.

Outro autor que desenvolve uma percepção sobre essa relação é H.P. Lovecraft, que em *“Supernatural horror in literature”* elabora sua concepção de *medo cósmico* – uma junção entre maravilhamento e medo – e a identificação da sensação de assombro como elementos decorrentes dos filmes de horror sobrenatural. Segundo Lovecraft, a vontade de sentir medo é quase instintiva, pois o medo estaria ligado a esse fascínio do “maravilhamento e da curiosidade”, que desse modo causaria um “composto de aguda emoção e de provocação imaginativa, cuja vitalidade deve necessariamente durar tanto quanto a própria raça humana” (LOVECRAFT, 1973, p. 14 citado por PASTL, 2017, p. 44). Do mesmo modo, o autor defende que a sensação de assombro, provocada nos filmes de horror sobrenatural, está ligada ao medo do desconhecido e, de certa forma, à verificação da existência dessas forças misteriosas.

Contudo, Carroll identifica que há uma “sofisticação materialista” embutida na sociedade atual, em que o homem contemporâneo descrê da possibilidade de algo “desnatural”. Nesse sentido, Carroll argumenta:

De qualquer forma, porém, fica claro que o horror literário sobrenatural – que, por intermédio do morbidamente não-natural (o repulsivo), evoca o medo cósmico – atrai porque esse tipo de assombro responde a algum tipo de intuição humana primordial ou instintiva acerca do mundo ou restaura tal intuição. O fato de Lovecraft estar respondendo à questão de como uma coisa aflitiva como o medo pode ser positivamente atraente nos termos do medo cósmico pode não ser tão circular como parece. O medo em si mesmo é desagradável e seria naturalmente evitado; mas o medo cósmico não é simplesmente medo, mas assombro, o medo associado a algum tipo de dimensão visionária que se considera ser agudamente sentida e vital. Assim, o medo cósmico ou assombro, se é que existe tal coisa, poderia ser desejável de um modo que o medo *simpliciter* não é. (CARROLL, 1990, grifo do autor, citado por PASTL, 2017, p. 44-45).

Nesse sentido, o *medo cósmico* não parece suficiente para entender essa procura exacerbada que se desenvolveu na contemporaneidade pelos filmes de horror, pois o que Lovecraft propõe não ocorre de fato em todos os filmes do gênero.

Outra suposição que Pastl destaca, seria a de pensar a busca pelo horror artístico a partir de uma necessidade do homem contemporâneo preso a uma realidade monótona da vida materialista. Nesse caso, ele busca experimentar a adrenalina, que não possui acesso cotidianamente, através da experiência de medo que os filmes de horror proporcionam. Segundo Nazário (1998), repelimos o medo na realidade, porém, quando se trata de uma ficção, em que não estamos de fato em perigo, o medo pode se transformar em entretenimento. Por mais aterrorizante que sejam os monstros e as atrocidades que comentem, ainda assim estamos seguros e acomodados apenas assistindo a um filme.

Penso que, devido à complexidade do ser humano e concebendo cada espectador como um indivíduo complexo e com singularidades, uma explicação determinante para esse paradoxo me parece uma realidade impossível. Entretanto, podemos pensar aqui que as teorias apresentadas possuem pontos consistentes. A argumentação de Past a partir do texto de Carroll, demonstra uma busca por uma resposta concreta que, logicamente, ainda não foi definida, ao invés de reconhecer que o conjunto dessas variadas teorias colaboram para montar um entendimento quanto a este paradoxo.

2.2 A origem do monstro e sua constituição no horror

Se percorrermos nosso imaginário e nos questionarmos quanto à figura do monstro, percebemos que recorrentemente o relacionamos a uma imagem de um ser anormal – caracterizado por uma oposição ao homem normal tal qual conhecemos – o que não é uma completa coincidência visto que, em nossa cultura ocidental, essa associação já ocorria há muitos anos. Essa noção parte de uma montagem cultural que – como aponta Lima (2019) ao abordar Flusser – é elaborada a partir de códigos², os quais compõem nossa cultura. Logo, temos construídos certos sentidos de normal e anormal que afetam esse imaginário.

O teórico Jeffrey Jerome Cohen (2000), no livro *Pedagogia dos Monstros*, investiga a construção do corpo do monstro como a representação física de preconceitos, medos e divergências políticas e ideologias de diferentes culturas. O autor sugere uma observação sobre a personagem Ricardo III, na literatura de Thomas Morus, descrita de forma que seu corpo se

² Para Vilém Flusser, filósofo Checo-brasileiro, foi e é através da elaboração de códigos compostos por diversos símbolos que nossa sociedade se comunica e desse modo se constrói nossa cultura. (LIMA, 2019).

deforma: “pequeno em estatura, membros deformados, corcunda, seu ombro esquerdo muito mais alto do que o direito, pouco favorecido de vista... ele veio ao mundo com os pés esticados para a frente ...um ser indesejado”. (MORUS, 1963, p. 7; citado por COHEN, 2000, p. 34). Cohen indica que sua deformidade se relaciona com seu desvio moral, sendo o retrato de uma “orientação política incorreta”.

O trabalho do pesquisador Fuad Jaudy colabora para que possamos construir uma contextualização de como se desenvolveu a visão sobre o monstro historicamente. O autor argumenta que a ideia de monstro surge na Grécia Antiga, entre questionamentos sobre seres extraordinários em relação à natureza como se conhecia. Aristóteles defendia um posicionamento relacionado à natureza e serventia dos monstros biológicos – pessoas com más formações. Para ele, esses indivíduos tinham um potencial cômico e de entretenimento, não exclusivamente algo relacionado ao medo, e eram classificados por sua disparidade fisiológica com relação ao pai. “a monstruosidade constitui um fenômeno que vai contra a ‘generalidade dos casos’, no entanto, sem questionar a ordem universal da natureza”. (JAUDY, 2010, p. 29). Tais ideias só passaram a sofrer algum tipo de contestação a partir da Idade Média, quando se acreditava que no Oriente havia “povos fantásticos”³ e novas concepções surgiam de viajantes, religiosos, místicos, entre outros.

Na Idade Média surge uma concepção do monstro atrelada à igreja. O teólogo Santo Agostinho propunha que esses seres eram obras da revolta do Criador e serviam para serem objetos de comparação. Os homens comuns deviam olhá-los e agradecer ao Senhor pela graça de não terem nascido com aquela forma. Contudo, com a inserção de uma nova cultura, com aspectos trazidos do Oriente sendo introduzidos, o monstro se aproxima de uma ideia de maldade que alguns símbolos religiosos carregavam, como por exemplo o Dragão Chinês. Sendo assim, a visão sobre a figura do monstro passa a se relacionar ao mal, à figura de um demônio: “Como afirma Nazário (1998), ‘O monoteísmo acabou por reunir os monstros dispersos pelo politeísmo na figura de um único e todo-poderoso demônio’ (p. 229); este, de natureza destrutiva era o culpado pela desgraça humana (o pecado e a perdição da alma) e por todas as calamidades [...]. (JAUDY, 2010, p. 32).

O período da Renascença é marcado por essas ideias, aproximando o monstro cada vez mais do maligno. Os indivíduos que nasciam com esses aspectos “monstruosos” foram incorporados à literatura da época, na qual lhes foram atribuídos sentimentos ruins tratados

³ “gigantes com apenas um olho na testa (os ciclopes); homens com cabeça de cachorro que latiam ao invés de falar (cinocéfalos); seres que com apenas uma perna usavam o pé para se protegerem do sol, (ciápodes), etc.”. (JAUDY, 2010, p. 30).

como motivação. Sua origem passou a ser relacionada com as possíveis transgressões de sua mãe. Numa cultura que era regida por homens e em que a figura da mulher era submetida constantemente a julgamentos, qualquer comportamento que desagradasse esse público era repudiado, ainda mais se ela carregasse em seu ventre uma criança com tais aspectos “monstruosos”. O próprio humanista Leonardo Da Vinci procurava soluções que provassem que uma alma partilhava de dois corpos, e assim, a criança estaria ligada às transgressões da mãe.

Com um crescente avanço científico quanto à pauta da origem do monstro, sua relação com o sobrenatural é substituída por uma explicação relacionada à sua própria natureza, que teria apenas um mal desenvolvimento. Com a evolução da medicina, as sociedades mudaram seu comportamento e entendimento quanto àquilo que se distanciava do padrão imposto pelo regime da época. Jaudy relembra que em períodos anteriores a figura do grotesco poderia ser relacionada à espetacularização, como o bobo da corte e os bufões, e neste momento ela passa a ser assimilada a doenças e, ao contrário do entretenimento, gera pena. Com o tempo o anormal passa a ser material de estudo psicológico, e o monstro passa a ser concebido como portador de certos desvios mentais que eram determinados pela sociedade da época. Como aponta o autor, ao se aprofundar nos pensamentos de Foucault “este anormal é uma figura simbolicamente carregada de estigmas. Diferentemente do monstro, um ser cosmológico ‘da origem dos tempos’ ou do ‘fim dos tempos’, que surge como uma exceção, o anormal é um indivíduo que deve ser corrigido”. (2010, p. 39).

Desse modo, podemos entender que o avanço tecnológico e científico contribuiu para que a concepção de anormal, referente a um “monstro”, fosse substituída pelo entendimento de um indivíduo com características que o diferenciam daquilo socialmente concebido por normal. Nesse sentido, entendo que o monstro persiste ligado as suas últimas construções culturais, como a noção de sobrenatural e maligno, uma vez que algumas instituições e obras artísticas colaboram creditando essa concepção.

Como pudemos perceber, nossas culturas ao longo dos anos atribuíram diversos significados à figura dos monstros, assim como diferentes percepções sobre a “anomalia”. Essas percepções se modificaram de acordo com o contexto histórico das sociedades e estiveram vinculadas também a seus avanços tecnológicos. Do mesmo modo ocorre no cinema, Carroll (1999) aponta que é notável reconhecer nos ciclos de horror sua ligação com o período histórico, a influência atinge principalmente a figura do monstro. Nesse sentido, Barros (2015) destaca as décadas de 1930 a 1950, que teriam sido marcadas por tensões principalmente relacionadas aos Estados Unidos, país que mais produz filmes do gênero de horror.

Em 1930, a Grande Depressão marcou a vida dos estadunidenses alastrando uma sensação de insegurança e pavor do desemprego, que culminou na recepção dos filmes de horror despertando um sentimento de compaixão e simpatia, ao mesmo tempo que de medo pelos monstros que representavam figuras exclusas da sociedade em decorrência de fatores que fugiram de seus controles. (BARROS, 2015). Igualmente, as duas décadas seguintes foram marcadas por um quadro turbulento de tensões, como o final da Segunda Guerra e a instauração da Guerra Fria, junto da ameaça anticomunista. Nesse período há uma renovação nas histórias, rompendo com a estética gótica e incorporando elementos das cidades grandes, da rotina, dos avanços tecnológicos e científicos e da ameaça nuclear. No caso da última, se percebe uma grande influência sobre a construção da figura monstruosa, pois se antes o monstro poderia ser visto quase como uma vítima forçada a se excluir da sociedade, agora ele passava a ser o retrato de uma ameaça nuclear, mutante e invasiva – se aproximando do gênero de ficção científica – que traduzia uma ideologia do terror comunista.

A argumentação de Barros me permite perceber o potencial da figura do monstro como representação de anseios, desejos, medos que marcam uma cultura. Esse corpo anormal e desconhecido que é capaz de retratar tanto o seu próprio espectador, como o seu maior pavor que o persegue no momento. Nesse sentido, Cohen, no livro *Pedagogia dos monstros*, 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. [...] Cada vez que o túmulo se abre e o inquieto adormecido põe-se em marcha (“vem dos mortos./ Vem de volta para anunciar a todos vocês”), a mensagem proclamada é transformada pelo ar que dá ao seu locutor uma nova vida. Os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram. (COHEN, 2000, p. 26-28)

Complementando essa linha de pensamento, o teórico destaca duas construções da personagem do vampiro e as relaciona ao contexto cultural em que se situam. Em *Nosferatu*, o fascismo emergente na Alemanha induz a construção da figura do vampiro a se assemelhar a uma criatura que emerge ao universo comum, assim como “os elementos subterrâneos do desejo sobem à superfície por meio da praga e da degradação corporal”. (COHEN, 2000, p. 28). Já em *Drácula de Bram Stoker*, de 1992, Cohen (2000) percebe uma consciência sobre a doença da AIDS, a partir de um subtexto homossexual entre as personagens e dos “corpúsculos vermelhos” o vampirismo seria como uma redenção às feridas do corpo. Segundo Cohen, “em cada uma dessas histórias de vampiro, aquele que se recusa a morrer retorna, numa roupagem

ligeiramente diferente, para ser lido, a cada vez, contra os movimentos sociais contemporâneos ou contra um evento específico, determinante”. (2000, p. 29).

Sob essa lógica, concordo com as perspectivas elaboradas por Cohen para pensar uma “teoria dos monstros”, em que considero a figura monstruosa como uma corporificação de medos, anseios e preconceitos culturais, que respeitam lógicas estruturadas a partir de períodos que motivam a construção de uma ameaça e, ao mesmo tempo, permitem ao espectador uma identificação dele mesmo com a personagem do monstro.

Esclareço que o monstro conforme concebo nesta pesquisa está relacionado a sua constituição no universo de horror, não em diversos outros gêneros. O monstro é um personagem que não precisa necessariamente ser ligado ao medo, sua anomalia não é suficiente para que cause tal sentimento, visto que sua figura é demasiadamente explorada em produções infantis, como no filme *Monstros S.A.* Nessa lógica, dialogo com a percepção de Carroll (1999) que reconhece a anomalia como elemento essencial, porém que não se trata de uma qualidade forte o bastante para alterar o comportamento dos personagens positivos, é nesse espaço que o monstro de horror se distancia do conto de fadas.

O escritor George Ochoa propõe alguns conceitos interessantes para pensar a constituição da figura monstruosa no horror. Petra Pastl (2017), citando o autor, argumenta que a monstruosidade não precisa estar visualmente clara e traduzida em um corpo literal, podendo estar representada através de um ambiente ou de acontecimentos. De qualquer modo, o monstro permanece tão real quanto qualquer outra personagem dentro deste tipo de ficção.

Ochoa (2011), citado por Pastl (2017) classifica esses monstros por um aspecto que denomina “*deformed and destructive beings*” (seres deformados e destrutivos – DDBs), contudo, não se trata apenas. Tal deformidade, pode ser de ordem física, psicológica, espiritual – abrangendo criaturas sobrenaturais como vampiros, bruxas, demônios etc. – e espacial ou posicional, que pode ser compreendida como uma fissão em uma fronteira específica entre humanos e outros seres. Pastl traz o exemplo dos mortos-vivos e dos fantasmas, que rompem com a barreira que os separa do mundo dos mortos e invadem o dos seres naturais, transformando a si mesmos em uma certa deformação. Ainda assim, a deformação de qualquer uma das ordens citadas não é suficiente para configurar um monstro, é preciso que ela provoque uma ação destrutiva contra um ser inocente, mesmo que esse não seja um exemplo de pureza entre seus iguais, usualmente representado por um ser humano.

[...] O assassinato deve ser injusto, cruel, ou os dois. Quando um policial em um filme de ação atira contra o bandido no cumprimento do dever, uma vida foi tirada, mas o público não considera o oficial um monstro. Quando Drácula oferece uma criança às

suas noivas para que se alimentem em “Drácula de Bram Stoker” (Bram Stoker’s *Dracula*, Dir. Francis Ford Coppola, 1992), a criança é claramente inocente – não é um vilão de jeito nenhum – e a morte implícita por mordidas é cruel. Mesmo quando as vítimas não são inocentes, como frequentemente é o caso nos filmes de horror, os assassinatos são horríveis pela sua crueldade e pela natureza dos agentes de vingança. (OCHOA, 2011, p. 11 citado por PASTL, 2017, p. 73).

Sua destrutividade, conforme é apresentado no trecho acima, deve ser gerada de forma cruel contra uma vítima e, complementando, impulsionada pela deformidade que configura o monstro. Um exemplo são os zumbis que matam para se alimentar ou uma pessoa com desvios psíquicos que cometem atrocidades para se acalmar ou pelo próprio prazer. (PASTL, 2017).

Nesse sentido, a categorização proposta de DDBs me soa uma maneira produtiva de identificação do monstro no horror, uma vez que ela esclarece, a partir do comportamento da criatura monstruosa com os personagens positivos, não somente sua diferenciação de empregos do monstro em outros estilos narrativos, como colabora para que compreendamos a reação do personagem frente a criatura. Conforme explicitado no subcapítulo anterior (o gênero de horror), a reação dos personagens em sua relação com o monstro colabora para que o espectador seja tomado do mesmo sentimento de pavor frente a criatura.

2.3 Perspectivas sobre a recepção cinematográfica

Visto que essa pesquisa se propõe a analisar as experiências e significações produzidas pelos sujeitos espectadores a partir da figura monstruosa em *O Bebê de Rosemary*, considero pertinente uma contextualização sobre como se desenvolveram os estudos que pensavam o sujeito dentro do processo de recepção para situar as perspectivas que embasam esta pesquisa.

A visão acerca do processo de recepção, durante boa parte do século XX, partindo tanto de estudos cinematográficos como comunicacionais midiáticos, destacou-se pela hegemonia da percepção estruturalista sobre a experiência, sem compreendê-la como uma relação interativa entre espectador e obra. As análises cinematográficas se comprometiam a interpretar o texto fílmico, excluindo a recepção e desconsiderando a complexidade do sujeito. Os movimentos elaborados para observar o espectador se restringiam à aplicação de estudos da psicanálise e semiótica sobre a visão de um grupo homogêneo. (GOMES, 2005).

Alberto Efendy Maldonado (2013), em sua reflexão sobre recepção midiática, trabalha a questão do público pertencente às mídias e elabora uma crítica à concepção funcionalista do sujeito receptor. Ele atenta para o reducionismo desta noção em relação às dimensões política, sociológica, histórica e cultural, que não lhe conferia valores como diversidade cultural, religiosa, ideológica; não levava em conta a estruturação de diferentes classes e etnias; e, ainda,

não reconhecia o poder na dimensão política e a possibilidade do sujeito interferir nos processos de comunicação.

O sujeito era visto como parte de um grupo homogêneo, uma audiência, que exerce uma função meramente passiva e mecânica em relação às propostas midiáticas. Sob perspectiva semiótica, o “receptor” tinha sua força simbólica reduzida ao papel de mero consumidor de produtos simbólicos, sua realidade espaço/temporal comunicacional não era considerada, assim como sua construção de signos culturais. Nessa concepção, a própria denominação de receptor, estaria próxima da ideia de receptor, responsável apenas por receber e decodificar sinais emitidos.

Somente a partir das décadas de 80 e 90, sobre influência dos estudos de recepção literária, em que o leitor é compreendido como um agente ativo, e da proximidade de teóricos do cinema aos emergentes Estudos Culturais, que se desenvolve uma nova linha de pensamento em relação ao espectador cinematográfico como um sujeito cultural e histórico e participante ativo da experiência.

Para esta pesquisa, encaro o espectador como um sujeito comunicante e multidimensional, situado em um contexto histórico e cultural que, de modo não linear, se apropria e produz significações para os produtos midiáticos, sob a influência de suas próprias experiências, trajetória e construções simbólicas.

Nesse sentido, visto que essa investigação irá tratar de questões relacionadas ao gênero como uma dimensão relevante da cultura dos sujeitos para compreender a relação com o monstro no filme *Bebê de Rosemary*, penso ser necessário discutir aspectos relativos ao gênero, cuja problematização está ligada aos movimentos feministas.

Dentro do debate sobre a distinção biológica como justificativa para a diferença entre tratamentos de ambos os sexos, Louro (2003) se posiciona contrária a esta argumentação defendendo que aquilo a ser observado é a forma como se construiu socialmente os conceitos ligados a cada sexo. As investigações devem se ater ao modo como são representadas e validadas as características atribuídas ao feminino e o masculino. Portanto, as feministas anglo-saxãs recorrem ao termo *gender* (gênero) como uma substituição ao *sex* (sexo), visando se conectar com o caráter social das representações relacionadas ao feminino e masculino para, deste modo, compreender como as distinções se constroem na prática social. O elemento biológico, o sexo, não é negado, apenas deixa de ser o centro destes estudos. Igualmente, o homem passa a ser incorporado aos estudos feministas, pois é preciso contextualizar e observar a constituição deste gênero em dada sociedade e período histórico, assim como o feminino, para compreender como se constituem ambas as representações.

Assim sendo, Louro (2003) afirma que há atribuições diversas aplicadas a estes conceitos partindo de particularidades de determinados grupos (étnicos, religiosos, raciais, de classe) que podem pertencer a uma mesma sociedade e período. Por isso, o gênero deve ser compreendido em um âmbito plural, englobando as variadas construções a respeito dele.

Atento que o conceito de gênero não deve ser interpretado como uma distribuição de papéis feminino e masculino na sociedade. Os papéis são normas, convenções sociais construídas historicamente que se estabeleceram em dada sociedade como padrões de conduta que não devem ser rompidos pelos diferentes gêneros. Essa noção conduz a pesquisa a uma visão reducionista, excluindo aqueles que não se enquadram em todas as características do papel que deveria desempenhar. Posto isso, o gênero deve ser compreendido como parte da identidade constituinte do sujeito, assim como a raça e etnia; logo, instituições e práticas incorporam a questão do gênero.

Estas práticas e instituições "fabricam" os sujeitos. Busca-se compreender que a justiça, a igreja, as práticas educativas ou de governo, a política, etc. são atravessadas pelos gêneros: essas instâncias, práticas ou espaços sociais são "generificados" — produzem-se, ou "engendram-se", a partir das relações de gênero (mas não apenas a partir dessas relações, e sim, também, das relações de classe, étnicas, etc.). (LOPES LOURO, 2003, p. 25).

Joan Scott, historiadora norte-americana, produz um estudo, em 1986, pensando nas relações de gênero e como ela concebe necessário a desconstrução da dicotomia feminino-masculino, uma vez que estes dois polos opostos são compreendidos dentro de uma relação de dominação-submissão. (LOURO, 2003). Ao praticar o exercício de desconstrução destes polos, estamos sujeitos a reconhecer que, dentro de dicotomias, nenhuma das partes é única por si só, elas são plurais e uma constitui partes da outra. Nesse sentido, Louro aborda outros conceitos que seguem a mesma lógica polarizada, “como ‘produção-reprodução’, ‘público-privado’, ‘razão-sentimento’, etc. Tais pares correspondem, é possível imediatamente perceber, ao masculino e ao feminino, e evidenciam a prioridade do primeiro elemento, do qual o outro se deriva, conforme supõe o pensamento dicotômico”. (2003, p. 32).

Essa polarização é construída culturalmente e estabelece uma hierarquia entre os polos/gêneros, submetendo desde o princípio um “dominante” sobre um “dominado”, o mais “forte” sobre o mais “fraco”, que é interpretado, respectivamente, como o homem e a mulher. Nesta relação, o masculino é sempre posto na posição de superior ao feminino. Desse modo, a lógica enraizada na sociedade é de um homem ocupando a posição de dominador versus a mulher que seria a dominada, o que além de contribuir para a opressão da mulher, independente

do ambiente em que está inserida, supõe papéis a serem empregados nos quais muitos sujeitos não se enquadram.

Se estabelece, de certo modo, uma relação de poder entre os gêneros, frequentemente interpretada como espaço fixo e privilegiado em que um é capaz de se inserir. Nesse sentido, Foucault busca elaborar uma diferente reflexão a respeito das organizações de poder. O filósofo concebe o poder não como uma posição permanente, mas uma estratégia, um exercício a ser praticado que envolve “técnicas”, “disposições”, “manobras”, “as quais são, por sua vez, resistidas e contestadas, respondidas, absorvidas, aceitas ou transformadas”. (LOURO, 1997, p. 39). Foucault pontua que é necessário para esse exercício os sujeitos serem aptos a resistir, caso contrário se constrói uma relação de violência, é essencial que o sujeito disponha de liberdade.

Homens e mulheres certamente não são construídos apenas através de mecanismos de repressão ou censura, eles e elas se fazem, também, através de práticas e relações que instituem gestos, modos de ser e de estar no mundo, formas de falar e de agir, condutas e posturas apropriadas (e, usualmente, diversas). Os gêneros se produzem, portanto, nas e pelas relações de poder. (LOPES LOURO, 1997, p.41).

Foucault igualmente trabalha o conceito de “biopoder” compreendendo o exercício deste sobre o “corpo-espécie”, em outras palavras, é o exercício do poder exercendo determinações sobre os corpos dos sujeitos, firmando-os em diferentes posições a partir do gênero. Um exemplo que Louro (1997) cita é o de iniciativas a favor do casamento e da procriação. Se analisarmos um pouco de nossa trajetória social, identificamos como o corpo da mulher foi frequentemente sujeito a normas, exercícios de poder, que a reprimiram em favor de encaixá-la em um papel social feminino, sempre guiado por concepções retrógradas. As últimas décadas tem trazido uma grande evolução sobre o pensamento a respeito das normas de conduta referente a cada gênero, as gerações cada vez mais novas passam a romper com essas concepções.

Seguindo esta perspectiva sobre as relações de poder, cabe trazer a reflexão de Terry Eagleton (1983, p.143, citado por LOURO, 1997, p. 44): "a mulher é o oposto, 'o outro' do homem: ela é o não-homem, o homem a que falta algo...", uma vez que se pensarmos como é vista a estrutura que diferencia os gêneros, o homem é sempre colocado no espaço de padrão no qual os demais devem se adequar, ou seja, as mulheres. Assim, a mulher naturalmente assume essa posição de “outro”, do diferente, de não pertencente aquele espaço, na nossa cultura, logo o “ser mulher”, como sua biologia, se torna assunto delicado, tabus, misterioso, errado. Menstruação, gestação, relações sexuais, genitálias, amamentação, são exemplos que se

relacionam ao corpo da mulher que são vistos até os dias de hoje como assuntos delicados, desconhecidos, nojentos e até contestados.

Sendo assim, para que possamos pensar o sujeito comunicante situado histórica e culturalmente, devemos compreender a importância de contextualizá-los em uma sociedade de cultura patriarcal, que estabelece normas e relações as representações de gêneros através de práticas sociais, afetando as identidades dos indivíduos e, conseqüentemente, influenciando suas experiências como espectador.

Igualmente, não podemos ignorar que este sujeito é atravessado por diversas mídias, em razão da inserção constante dessas na cultura e práticas sociais. Em vista disso, considero relevante levar em conta o contexto de mediação em que se situa o sujeito, uma vez que podemos entender as mídias como agentes produtores culturais que se inserem na esfera do nosso cotidiano.

Para compreender o processo de mediação na atualidade, podemos pensar a partir do desenvolvimento das redes comunicacionais no final do século XVIII que, com o avanço tecnológico concomitante, tornou possível a criação de novos sistemas cada vez mais complexos de transmissão de informação. Assim, o século XX é marcado pela ampla difusão do acesso à informação, no formato de um novo sistema midiático, sob influência de estruturas sociais capitalistas, culminando na reconfiguração de seus campos financeiro e comunicacional e na necessidade de criação de novas formas de vida simbólica. (MALDONADO, 2019).

Com a expansão massiva das mídias, elas passam a inserir-se nas rotinas das pessoas e mudar suas lógicas cotidianas. Em concomitância, elementos como a democratização da comunicação – em decorrência do surgimento de redes alternativas – e as novas formas de apropriação social das mídias, ocasionaram a alta procura pelos meios midiáticos, logo acarretando o aumento de sua produção e o barateamento dos custos, finalmente popularizando mídias como a televisão, o rádio, o videocassete, entre outras.

Seguindo por essa lógica, a segunda metade do século XX, foi marcada pela inserção direta das mídias na vida particular dos sujeitos, do mesmo modo que em esferas sociais políticas, econômicas e históricas, gerando uma nova lógica cultural dentro da sociedade contemporânea. “as mídias configuraram um campo social central nas formações sociais modernas. São um lugar obrigado de passagem, definições e publicização dos outros campos, uns com maior dependência que outros, mas todos atravessados pelos fatores midiáticos.” (MALDONADO, 2019, p. 8 citado por PIRES, 2017, p. 65).

Desse modo, entendo a midiaticização como um processo constitutivo das culturas contemporâneas. Através das mídias, vemos a construção de novas lógicas se definindo em esferas mercadológicas, comunicacionais, educacionais, e as próprias percepções e construções simbólicas dos sujeitos. Além disso, podemos pensar no consumo midiático relacionado à rotina do indivíduo: desde a popularização de meios como a televisão e o rádio, que se tornam bens acessíveis, nota-se a construção de uma relação de “fidelidade” dos sujeitos com as mídias, por seu consumo diário, provocando a elaboração de novos costumes e percepções.

Nesse sentido, Muniz Sodré (2006) elabora o conceito de *ethos* midiaticizado ao perceber a influência das mídias sobre a realidade social do indivíduo que as consome cotidianamente. O autor se apoia sobre a classificação aristotélica de *bios* – referente aos espaços possíveis de ambiência humana – para pensar a midiaticização como uma quarta esfera existencial, um novo *bios tecnocultural*, que estaria se movendo no terreno da informação. A partir deste novo espaço cultural, que atravessa a realidade do indivíduo, ele estaria sujeito a o que Sodré denomina *ethos* midiaticizado. O *ethos* corresponde a condutas, valores, cultura, programações que permeiam o cotidiano midiático e afetam o sujeito ou grupo social. “É a consciência atuante e objetivada de um grupo social – onde se manifesta a compreensão histórica do sentido da existência – e, portanto, a instância de regulação das identidades individuais e coletivas”. (SODRÉ, 2006, p. 24). O *ethos* atinge as concepções do indivíduo, tanto em relação à sua forma de observar e compreender o mundo, como na formação de seus gostos e como deve agir.

Desta forma, tento pensar o espectador cinematográfico como um sujeito que tem suas competências e percepções moldadas a partir do momento em que se insere numa ambiência de midiaticização constituinte de seu *ethos* midiático. Entendo que suas vivências, atravessadas por um contexto midiático, constituem sua trajetória e marcam suas futuras experiências. Mesmo no caso dos sujeitos que não consomem massivamente as mídias, elas se inserem por meio de outras dimensões sociais que atravessam o contexto cultural e histórico do indivíduo. Nesse ponto, igualmente podemos considerar que a midiaticização atua de maneira distinta em cada pessoa, seja por particularidades relacionadas a contextos específicos, seja pela própria trajetória do sujeito, afetando suas produções de sentido no contexto de recepção. (PIRES, 2017).

Nesse caso, em diálogo com Pires (2017) penso como um complemento à noção de *ethos* midiático, as perspectivas sobre o conceito de *habitus*, concebidas por Pierre Bourdieu. Ele elabora o sentido o *habitus*, de certo modo, como o diálogo entre o sujeito e a sociedade através das práticas sociais. Seria como a elaboração de um esquema de percepção, ação e valoração construídos pelo sujeito desde pequeno a partir de suas vivências na sua condição

social, o qual seria responsável por determinar seus gostos e preferências enquanto indivíduo ou parte de um grupo que partilha a mesma trajetória social. (MAYTÊ, 2017). “Pensar a relação entre indivíduo e sociedade com base na categoria *habitus* implica afirmar que o individual, o pessoal e o subjetivo são simultaneamente sociais e coletivamente orquestrados. O *habitus* é uma subjetividade socializada”. (BOURDIEU, 1992, citado por SETTON, 2002, p. 63).

Contudo, considero com Setton a necessidade de pensar um *habitus* híbrido e flexível, distanciando-me da noção instrumental de um *habitus* que age de modo “automático” recriando estruturas tradicionais. Setton leva em consideração a sociedade moderna e o ritmo da informação; neste contexto, o *habitus* passa a ser concebido como um “produto de um processo simultâneo e sucessivo de uma pluralidade de estímulos e referências não homogêneas, não necessariamente coerentes”. (SETTON, 2002, p. 66). Nesse sentido, considera o atravessamento midiático e digital nas experiências dos sujeitos, percebe a amplitude e diversidade do campo social na contemporaneidade e as pressões de novos campos modernos compondo uma nova configuração de *habitus* social. A autora percebe a constituição de um *ethos* midiático modificando as antigas estruturas de tradição, igualmente, concorda que atualmente somos governados pela informação: “A reflexividade moderna consiste no fato de que as práticas sociais são frequentemente examinadas à luz de informações renovadas sobre essas práticas, podendo alterar sempre seu caráter”. (p. 68).

Logo, assumo como produtivo o conceito de *habitus* híbrido elaborado por Setton para pensar a constituição do espectador cinematográfico, uma vez que o percebo dentro de uma série de práticas de consumo midiático (cinema, televisão, mídias digitais, entre outras). Em outras palavras, compreendo que suas experiências de recepção com as mídias, principalmente com o audiovisual, colaboram para que o sujeito constitua gostos específicos e competências midiáticas. Filmes, novelas, séries, penso que os produtos audiovisuais possuem a capacidade de construir imaginários simbólicos para aqueles que o consomem, assim, dentro desta prática passam a afetar o *habitus* do sujeito e influenciar nas suas próximas experiências.

Dafne da Silva, durante a etapa exploratória de sua pesquisa sobre a recepção em mostras itinerantes, percebe que as competências midiáticas interferem na produção de sentido dos sujeitos entrevistados: “quando expressam sentidos sobre os filmes de animação, referem-se aos desenhos animados que passam durante as manhãs em programas destinados a crianças” (SILVA, 2009, p. 83). A construção de uma trajetória de recepção midiática (televisiva e cinematográfica, digital) de um sujeito permite a ele criar competências midiáticas, que influenciarão nas suas experiências midiáticas futuras. Desse modo, entendo como fator

relevante nesta pesquisa considerar estas competências, uma vez que a concebo como parte integrante dos espectadores audiovisuais, quanto mais de um gênero ficcional específico.

Assim, busco em Jesús Martín-Barbero (1997) seu entendimento sobre os gêneros ficcionais dentro desta relação com a cultura de massa. O autor compreende o gênero ficcional como um fator cultural, uma unidade de identificação e demanda do público que consome as produções “seriais”. Ele o classifica como uma *estratégia de comunicabilidade* que ocorreria “*pelo texto*”, ou seja, o gênero ficcional seria o responsável por ativar as competências no sujeito espectador, que já possui uma trajetória midiática construída.

A competência textual, narrativa, não se acha apenas presente, não é unicamente condição da emissão, mas também da recepção. Qualquer telespectador sabe quando um texto/relato foi interrompido, conhece as formas possíveis de interpretá-lo, é capaz de resumi-lo, dar-lhe um título, comparar e classificar narrativas. Falantes do “idioma” dos gêneros, os telespectadores, como nativos de uma cultura textualizada, “desconhecem” sua gramática, mas são capazes de falá-lo. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 302)

Em sua pesquisa sobre as representações sociais no cinema de horror, Rodolfo Stancki (2011) buscou em páginas de redes sociais um público determinado que consome filmes de horror. Nas entrevistas realizadas com espectadores, é possível reconhecer uma competência dos entrevistados sobre o gênero. Os sujeitos, quando questionados sobre os filmes de horror, elaboravam respostas que revelavam seu conhecimento aprofundado, moldado por uma experiência de assistências de filmes do gênero.

Deste modo, a partir destas concepções elaboradas até aqui, tento pensar a complexidade que envolve o espectador cinematográfico dentro de um processo de recepção midiática. Considero que esse exercício envolve um sujeito comunicante, situado em um contexto histórico e cultural atravessado por um contexto de midiatização, que possui suas competências e percepções construídas a partir de suas experiências, o que constitui um *habitus* flexível a uma pluralidade de estímulos, que assim interferirão no seu processo de inter-relação com as mídias e, no caso desta pesquisa, com o filme estudado. Nesse sentido, penso o processo de recepção (cinema neste caso) como um diálogo entre um emissor e um “receptor”. Sob essa lógica, compreendo que a complexidade que envolve um sujeito em um processo comunicacional seja mais que de um decodificador de sinais, mas alguém que atribui significações às mensagens que recebe.

Entendo que o pensamento instrumental funcionalista, que ainda permanece na sua hegemonia sobre a comunicação nos Estados Latino-americanos, precisa ser substituído por lógicas que compreendam a complexidade das relações comunicacionais entre os sujeitos

histórico culturais e os meios. Como argumenta Maldonado, as estruturas comunicacionais se desenvolvem junto do homem que, percebendo uma nova necessidade, seja econômica ou cultural, busca criar novas lógicas, cada vez mais funcionais, produzindo “mediações, mediadores, extensões, ambientes, técnicas, suportes e cultura” (MALDONADO, 2013, p. 88). No mesmo sentido, o filósofo Vilém Flusser entende que o homem, para poder se conectar ao mundo codificado em que vive – uma vez que inventamos sistemas de símbolos que significam com o viés de compartilharmos informações – “precisa ‘mediar’ (vermitteln), precisa dar um sentido ao mundo”. (FLUSSER, 2010, p. 130).

Desse modo, penso como produtivo o conceito de mediação trabalhado por Martín-Barbero. Segundo o teórico dos estudos comunicacionais, a mediação seria o lugar em que se conectam as práticas de produção e recepção, assumindo um contexto cultural e social, pois as mediações seriam “dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural” dos meios. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 292). Como argumenta Silva, “As *mediações* configuram tanto o modo de relacionamento das audiências com os meios como a forma que os meios criam o que veiculam”. (2009, p. 71).

No mesmo sentido, para compreender melhor o processo de recepção, penso nas concepções de apropriação e consumo cultural, elaboradas respectivamente por Michel de Certeau e García Canclini como produtivas para entender o espaço do sujeito no processo. Ambos os autores compreendem que o espectador/consumidor não se situa numa posição única de apenas receber a mensagem, mas trabalha como produtor de significações a partir do que recebe. Certeau entende que dentro do consumo há uma relação de “fabricação” de sentido por ambas as partes, não apenas por parte do produto, mas de seu consumidor que se destaca pelas formas com que emprega os produtos. Desse modo, a *apropriação* midiática pode ser entendida como o uso e reelaboração do objeto consumido, ou seja, a fabricação/produção de sentido do usuário, influenciado por sua trajetória cultural que se manifesta nas formas com que emprega os produtos.

Nessa lógica, a concepção de Certeau se encontra com a do antropólogo argentino García Canclini quando o último reconhece as inúmeras formas possíveis de apropriação sobre a influência de aspectos culturais. “No consumo, ao contrário das conotações passivas que essa fórmula ainda tem para muitos, ocorrem movimentos de assimilação, rejeição, negociação e reformulação daquilo que os emissores propõem”. (1999, p. 45, *tradução nossa*). Ele entende os produtos – aqui podemos pensar as mídias – como textos abertos a interpretação, que neste caso estariam relacionados aos significados produzidos a partir de cenários que constituem a vida social e cotidiana do sujeito que reinterpreta. Sendo assim, o autor compreende o processo

de recepção como processos de produção de sentidos entre emissor e consumidor. Igualmente, defende como necessário considerar as tradições, valores e a relação com a modernidade, como fatores que afetam o sujeito quando se apropria de algum produto.

Sobre essa perspectiva, dialogo também com a concepção elaborada por Hall sobre a recepção no sentido de uma codificação/decodificação. Ele entende esse processo como um circuito estruturado que articula três práticas diferentes – produção, distribuição e reprodução. Seguindo por uma lógica discursiva, o objeto das práticas funciona como uma mensagem composta por seus códigos, assim a etapa da produção corresponde veículos-simbólicos “constituídos dentro de regras de linguagem”, nesse sentido se apoia os seus meios de comunicação para colaborar com a circulação do discurso. (HALL, 2003). Assim, a etapa de recepção corresponde à tradução do discurso em práticas sociais, na intenção que se produza um sentido sobre aquilo que é consumido.

E esse conjunto de significados decodificados que “tem um efeito”, influência, entretém, instrui ou persuade, com consequências perceptivas, cognitivas, emocionais, ideológicas ou comportamentais muito complexas. Em um momento “determinado”, a estrutura emprega um código e produz uma “mensagem”; em outro momento determinado, a “mensagem” desemboca na estrutura das práticas sociais pela via da decodificação. (HALL, 2003, p. 390).

Nesse segmento, igualmente me parece interessante pensar sobre a noção concebida por Philip Eliot, citado por Hall (2003), em relação à mensagem no discurso televisivo: dentro deste tipo de discurso, a produção seria influenciada por seu receptor, indiretamente, a audiência molda a mensagem televisiva que receberá. Nesse caso, pensando sobre alguns dos filmes comerciais de horror, entendo que não seria especificamente a recepção de um filme de horror que moldaria o próximo, mas a recepção de variados produtos atuais ligados à sensação de medo e horror possivelmente podem ser constitutivos do medo atual de uma audiência. Aqui entendo o medo como algo que se modifica numa sociedade de acordo com os contextos que se atualizam. Cito como exemplo o caso de alguns anos atrás dos palhaços assassinos/perseguidores que viralizaram na internet causando horror em civis, e na sequência logo saiu o filme *IT: A Coisa* – por mais que fosse um *remake* da adaptação de Lee Wallace de 1990, trazia a narrativa de um palhaço que captura crianças.

Hall entende que a cultura e o contexto de uma sociedade influenciam dentro deste circuito de produção e reprodução de sentido. Desse modo, seu conceito de *sentidos dominantes* me parece produtivo para essa pesquisa. Ele fala sobre a “naturalização” de códigos icônicos em uma sociedade, que sua aparência de naturalismo ocorre devido à habitualidade dos códigos

em uso, o que acaba por produzir um efeito “ideológico”, que na verdade seria apenas uma equivalência existente entre o codificador e o decodificador. Assim, a cultura de uma sociedade afeta a articulação de significação, no caso das *leituras preferenciais/dominantes*, Hall discorre:

Mas dizemos "dominante" porque, de fato, existe um padrão de "leituras preferenciais", e ambos — dominante e determinado — têm uma ordem institucional/política/ideológica impressa neles e ambos se institucionalizaram. Os domínios dos "sentidos preferenciais" têm, embutida, toda a ordem social enquanto conjunto de significados, práticas e crenças: o conhecimento cotidiano das estruturas sociais, do "modo como "as coisas funcionam para todos os propósitos práticos nesta cultura"; a ordem hierárquica do poder e dos interesses e a estrutura das legitimações, restrições e sanções. (2003, p. 397).

Contudo, os sentidos preferenciais não agem como uma regra que governa o processo de significação, mas uma questão de preferir um “domínio semântico a outro e incluir e excluir itens dos conjuntos de sentido apropriados” (p.397).

3 O MONSTRO EM O BEBÊ DE ROSEMARY

Este capítulo é destinado à análise do monstro no filme *O Bebê de Rosemary*, na intenção de identificar e compreender a construção dessa(s) personagem(s) na obra investigada, tendo como base teórica para essa observação os elementos trabalhados no capítulo teórico. Para isso, em um primeiro momento, descrevo o enredo do filme e aponto as possibilidades de interpretação do monstro, em razão de reconhecer uma construção narrativa elaborada para confundir o espectador. Na sequência, início minha análise sob as possíveis personagens que se aproximam da caracterização teórica de um monstro no horror, proponho minha perspectiva quanto à identificação desta figura e investigo as construções com base nas categorias de observação *trajetória, natureza, aspecto físico, construção narrativa, relação com a sociedade/cultura e a construção do horror*.

3.1 A narrativa

Durante a pesquisa, a partir de uma série de assistências e consultas em bancos de teses sobre o filme investigado, reconheci que esta obra é marcada pela ambígua definição de seu monstro, permitindo que os espectadores, em um primeiro momento, possam ter interpretações contrastantes quanto à identificação desta figura. Acredito que houve uma tentativa do diretor Polanski de brincar com essa personagem do monstro, de modo que se tornasse um exercício um tanto complexo identificá-la. Assim, para iniciar minha investigação, considero relevante analisar como se estrutura essa narrativa.

O enredo se inicia com a apresentação de Rosemary, uma jovem doce e dedicada a seu casamento, e seu marido Guy, um ator medíocre de comerciais e papéis secundários concentrado no próprio sucesso, mudando-se para um apartamento antigo em Nova Iorque. Até os primeiros 15 minutos de filme, apesar do peculiar tom que Polanski tenta construir através da fotografia e da trilha, a história não apresenta qualquer mal ou um monstro determinado. Contudo, há a primeira aparição de um elemento que corresponderia a esse universo fantástico, seguido por acontecimentos extraordinários. Quando Rosemary vai à lavanderia e conhece sua vizinha Terry, uma jovem que mora de favor com um casal de idosos, a moça revela à Rosemary seu amuleto da sorte - uma corrente de prata com uma raiz de tannis (planta criada pelo autor) dentro do pingente - que mais tarde descobriremos ser um fungo ligado a rituais de bruxaria. Os acontecimentos extraordinários que decorrem dessa cena seriam os estranhos murmúrios do apartamento ao lado, que Rosemary e Guy escutam da parede de seu quarto, e a primeira vítima

da narrativa, Terry. Rosemary e seu esposo, retornando ao prédio, encontram a vizinha morta na calçada, cercada por pedestres e policiais que creem na possibilidade de suicídio. É a partir dessa circunstância que somos apresentados ao casal de idosos com quem Terry morava de favor, e que seguem morando no apartamento de trás de Rosemary. Os Castevet, Minnie e Roman, são duas figuras peculiares que chamam atenção através do comportamento bisbilhoteiro e da aparência extravagante e brega.

Na sequência, os Castevet passam a demonstrar-se cada vez mais interessados na companhia de Rosemary e Guy. Tudo se intensifica quando o casal jovem vai jantar no apartamento dos idosos e Guy e Roman tem um diálogo que nos é omitido, assim como para Rosemary. Nos dias seguintes, as visitas dos Castevet tornam-se mais frequentes, Minnie entrega a Rosemary o mesmo amuleto que Terry possuía, com a raiz de tannis dentro do pingente e Guy recebe uma ligação informando-o que ganhou o papel principal na peça que estava incumbido de ser o substituto, uma vez que o protagonista acordou misteriosamente cego. Identifico o ator cego como a segunda vítima na narrativa.

Um tempo se passa e Guy surge com a proposta de terem um filho, para a enorme felicidade de sua esposa. Eles separam uma noite específica para engravidar, e o que de início parecia muito romântico e indo bem acaba com Rosemary um pouco dopada e adormecida na cama devido ao doce dado por Minnie. A jovem acredita estar sonhando, mas ao mesmo tempo sente seu marido tocando-a e tem o pressentimento de que aquilo à sua volta é real. Após uma sequência de imagens sem nexos, ela se vê nua em uma cama cercada por pessoas. Quando vê Guy em cima dela iniciando uma relação sexual, a imagem dele se transforma na figura de um monstro e Rosemary não consegue impedir o ato. No dia seguinte, Rosemary estranha as marcas de unhas em seu corpo e Guy finge ter sido ele durante a noite, que não se conteve e transou com ela mesmo adormecida. Apesar de Rosemary se sentir mal com a circunstância toda, Guy a pressiona a não dar relevância e logo a jovem descobre de fato ter engravidado, o que lhe causa uma grande alegria.

Os Castevet, sempre prestativos, oferecem a Rosemary o auxílio de um médico bem reconhecido e próximo da família, Dr. Abe-Sapirstein, que a proíbe de ler livros e comparar sua gravidez com a de amigos, pois “cada gravidez é única”. Contudo, ao contrário do que os vizinhos idosos, o médico e o esposo a dizem, a aparência de Rosemary e as constantes dores decorrentes da gravidez não parecem ser normais. Hutch, o amigo de Rosemary, quando a visita se espanta com sua aparência e estranha a raiz no amuleto da jovem. Nessa ocasião, ele acaba por conhecer o peculiar vizinho Roman Castevet, que atiça sua curiosidade. À noite, no mesmo dia, Hutch liga para Rosemary marcando um encontro para o dia seguinte, pois ele sabia algo

que não poderia ser dito ao telefone. A jovem grávida, no dia seguinte, vai ao encontro do amigo e descobre que ele entrou subitamente em coma durante a noite. Encaro Hutch como a terceira vítima na narrativa.

As dores de Rosemary permanecem constantes e piores, assim como sua aparência que se assemelha a de um defunto, levando-a a suspeitar dos vizinhos e de seu médico, que seguem lhe dizendo serem normais essas circunstâncias. Quando decide dar uma festa para pessoas da sua geração, excluindo intencionalmente o médico, os vizinhos e os amigos deles, Rosemary tem a oportunidade de falar com outras pessoas, que a incentivam a procurar por outro médico. No entanto, quando ela informa sua decisão ao esposo, Guy se descontrola e a proíbe; os dois iniciam uma discussão e vemos Rosemary pela primeira vez enfrentar seu marido, pois agora a criança é mais importante. Surpreendentemente, as dores da jovem cessam e, por consequência, igualmente suas desconfianças sobre seus vizinhos Castevet e o Dr. Abe-Sapirstein. Sendo assim, tudo parece estar novamente bem, Rosemary fica saudável e um tempo se passa, até ela receber uma ligação anunciando o falecimento de seu amigo Hutch. No funeral, a jovem encontra uma senhora amiga de Hutch, que lhe entrega um livro embalado que ele havia deixado para ela, junto da frase “o nome é um anagrama”.

Curiosa, Rosemary abre a embalagem assim que chega em casa, revelando o título do livro: *Todos Eles Bruxos*. Ela folheia as páginas que contam sobre alguns bruxos conhecidos, e um deles teria se instalado com a família em Nova Iorque. Quando Rosemary começa a se convencer de que seu amigo Hutch estava delirando descobre, reescrevendo o nome do filho do bruxo, o nome “Roman Castevet”, seu vizinho. A partir desse momento, Rosemary fica cismada com seus vizinhos e tenta convencer Guy e o Dr. Sapirstein de que os Castevet são bruxos e, por isso, não quer que se aproximem de seu filho. Todavia, quando Rosemary descobre que seu esposo jogou fora seu livro, suas desconfianças sobre ele voltam à tona, dando início a uma pesquisa em diversos livros sobre bruxaria. Ela descobre que Guy teria conseguido seu papel na peça a partir de um encantamento que cegou o outro ator, e que seu médico, Sapirstein, possui o mesmo amuleto que Minnie lhe deu, que seria ligado à bruxaria.

Rosemary, então, arruma uma mala de roupas e sai de casa, acreditando estar sendo perseguida, pois está convencida de que há uma assembleia de bruxos que quer seu bebê. Desesperada, ela recorre ao médico que visitou no início da gravidez, Dr. Hill, e lhe conta tudo, principalmente quanto aos bruxos que estão atrás de seu filho. Todavia, sua confiança no doutor à leva de volta para as mãos de seu esposo e de Sapirstein, zangado com as “paranoias” dela. Rosemary é obrigada a voltar para seu apartamento ao lado dos dois homens e tenta escapar deles assim que chega ao prédio. Ela consegue se trancar no apartamento e, aparentemente,

deixar Guy e o Dr. de fora. Contudo, mesmo tendo trancado a porta, é surpreendida pelos dois junto do grupo peculiar de amigos dos Castevet. Ela então começa a surtar e tentar fugir, porém Sapirstein nota que ela já está em trabalho de parto e lhe dá uma injeção que a faz dormir.

Assim que acorda, Rosemary procura por seu bebê e é informada de que ele faleceu no parto. Nos dias que decorrem, a jovem começa a ficar desconfiada de um choro de bebê que escuta em seu quarto. Os amigos dos Castevet tentam empurrar-lhe remédios, mas ela passa a escondê-los. Desse modo, convencida de que seu bebê está vivo, Rosemary sai de seu quarto e descobre uma porta para o apartamento dos Castevet dentro de um armário. Ela entra no apartamento e vê toda a assembleia de bruxos reunida na sala ao redor de um berço coberto com um véu preto. Rosemary se aproxima do berço e leva um choque com a aparência de seu bebê e, assim, descobre que teria sido escolhida pelo diabo para trazer à terra seu filho. Espantada, ela se afasta da criança, mas assim que ouve o choro de seu filho, o sentimento maternal de Rosemary fala mais forte e ela vai até ele e balança seu berço, para acalmá-lo. Logo, podemos entender que ela aceita a criança.

Polanski brinca com as personagens e com a constituição da figura monstruosa. Há um momento em que chegamos a desconfiar se a própria Rosemary estaria certa, ou apenas delirando, devido à forma com que são trabalhados determinados elementos narrativos. Pontuo que neste breve apanhado que fiz do enredo, tomei o cuidado de citar as vítimas do monstro e, intencionalmente, acabei por deixar de fora a que me parece ser a maior delas, Rosemary. Tomei essa iniciativa pois identifiquei um do jogo do autor em tentar transformá-la em monstro, através do visual e do comportamento. Para quem assiste pela primeira vez ao filme e desconhece a história, torna-se muito plausível a hipótese de Rosemary de fato estar louca. Desse modo, primeiramente, vou analisar a personagem de Rosemary quanto à sua proximidade com características de um monstro, para assim descartá-la e apresentar quem de fato é o monstro nessa narrativa e como ele se constrói.

3.2 Rosemary vítima ou monstro?

Conforme argumentei no capítulo teórico, lembremos que os filmes de horror, principalmente a figura do monstro, acabam sendo influenciados pela cultura de uma sociedade e época. Do mesmo modo que no período do pós Guerra e início da Guerra Fria a temática tecnológica e nuclear passou a ser incorporada, o final da década de 1960 – lembrando que o ano de estreia do filme é 1968 – foi marcado por diversos movimentos sociais, dentre eles o feminismo. A cultura da época, então, se destaca pelas revoluções culturais defendidas pela

nova geração de jovens nascidos no pós Guerra; a década é marcada pela criação da pílula anticoncepcional, a liberdade sexual, logo, a liberdade sexual da mulher. É neste período que o movimento feminista se consolida como luta política.

A relação que tento estabelecer entre os movimentos deste período e o filme não é em vão. Conforme apontei anteriormente, há elementos que me permitem trabalhar com a hipótese de que Polanski teria experimentado transformar sua protagonista quase em um monstro – e buscarei defender essa ideia a partir das reflexões da autora Mariana de Souza (2014). A ligação de Rosemary com a cultura da época se dá pela visão retrógrada, que ainda persistia, sobre a mulher e seu corpo na sociedade. Embora a década tenha sido marcada por tais movimentos sociais, a maioria das pessoas permanecia contrária a eles.

Souza (2015) reflete sobre a visão cultural do corpo feminino, incorporando conceitos da escritora Elaine Showalter. Para ela, o corpo da mulher assume a posição de Outro, uma vez que está inserido em uma sociedade regida por leis e códigos masculinos e exclui o feminino de sua linguagem e legitimação, alocando-o no espaço do desconhecido. Sob esta perspectiva a autora busca, através das concepções desenvolvidas por Showalter, estabelecer uma conexão entre o corpo feminino e o conceito de Estranho elaborado por Freud.

Se, para Freud, esse Estranho conota e codifica o traumático encontro do sujeito masculino com a genitália feminina, cuja angústia acarreta um misto complicado entre curiosidade e necessidade de penetrar nesse mundo, e o impulso, simultâneo, de negar sua existência, negar a familiaridade anterior com o local de origem, a autora propõe que, para além de uma sexualidade desconhecida, o espaço do feminino engloba práticas culturais próprias, que fogem ao poder da catalogação e normatização do processo linguístico e que, por sobreviverem/persistirem fora da zona de determinação da língua, geram medo e apreensão. (SOUZA, 2015, p. 5).

Desse modo, o corpo feminino é visto como transgressor e é oprimido pela sociedade em que se situa, sendo impedido de validações e espaços para que seu conteúdo desconhecido seja discutido e compreendido. Logo, quando a cultura enraizada desse corpo na posição a que pertence passa a ser discutida, criticada e posta à prova a partir dos movimentos feministas que começavam a tomar forma na década de 1960, instala-se um novo tipo de ameaça a estabilidade daquela cultura. Essa ameaça está representada na própria mulher que agora luta para combater esses ideais. Sendo assim, Rosemary poderia ser interpretada no período de estreia do filme como uma corporificação desta nova ameaça à sociedade patriarcal.

Ponto que para reconhecer esta hipótese de interpretação (Rosemary como o monstro), devemos assumir que todas as coincidências entre os vizinhos e a bruxaria não passam de simples coincidências de fato ao redor da personagem. Partimos da suposição de que Rosemary teria criado tudo da própria cabeça, possivelmente do medo de perder seu bem mais precioso

(o bebê), principalmente em um momento em que se encontra cada vez mais sozinha devido ao desinteresse do marido Guy. Rosemary estaria sendo coordenada por suas paranoias, circunstância essa que poderia ser considerada ainda mais plausível na época, visto que a mulher era trabalhada frequentemente nas produções cinematográficas como uma personagem movida pelo seu estado emocional instável, podendo acabar refém de sua própria psicologia fraca e louca.

Do mesmo modo, a atmosfera construída por Polanski, por mais sombria que se apresente em alguns momentos, sobretudo na fotografia e na trilha, parece demasiadamente realista se compararmos com outras produções que tratam do sobrenatural. Logo, como espectadores, podemos identificar no filme um hibridismo entre o real e o sobrenatural, que colabora para que permaneçamos nessa dúvida sobre a personagem. Igualmente, analisando as cenas em que o sobrenatural se manifesta, a maioria é retratada sob o ponto de vista de Rosemary, ou explora uma linguagem audiovisual que se distingue, como o uso da câmera na mão que colabora para criar uma sensação de confusão.

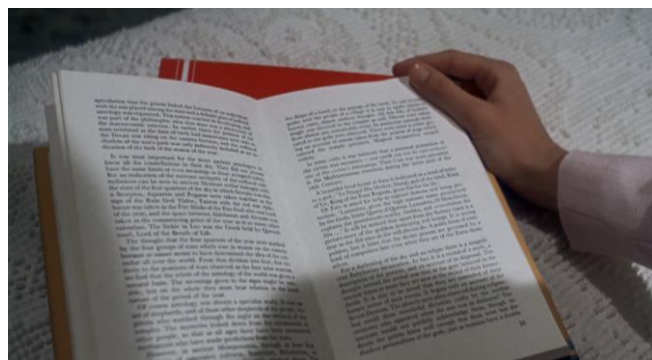
Assim, os momentos em que Rosemary parece descobrir coisas da bruxaria, como o nome de Steven Marcato, são marcados por uma linguagem audiovisual contrastante que colabora para nos aproximar do estado da personagem, no caso a confusão ou loucura – ressaltando que esta é apenas uma primeira interpretação para tentar validar a hipótese de Rosemary como monstro. No mesmo sentido, destaco que a visão de Satã ocorre apenas no “sonho” de Rosemary, nunca o vemos em outro momento, à exceção de quando ela olha os olhos do bebê na última cena e relembra os do demônio de seu “sonho”.

As três imagens mostradas a seguir correspondem, respectivamente, a curtos planos em que: 1) Rosemary descobre o nome Roman Castevet reajustando o nome Steven Marcato; 2) Rosemary passa a desconfiar de todos, inclusive de seu esposo, após ele jogar fora o livro de bruxaria que Hutch havia lhe deixado; e 3) Rosemary encontra, lendo um livro de bruxaria, um encantamento para deixar outra pessoa mal e que teria sido usado para que seu esposo tirasse o outro ator da peça.

Na cena da imagem 1 vemos, inicialmente, planos em que Rosemary tenta formar palavras com o título do livro - *Todos Eles Bruxos* - em que a câmera parece mais estável e não há qualquer trilha. Em seguida, conforme ela se aproxima de sua descoberta, a trilha se inicia e, quando de fato ela busca desvendar o anagrama tentando agora o nome *Steven Marcato*, a câmera dá uma mexida proposital no início do plano e a trilha se intensifica até ser formado o nome Roman Castevet.

O plano da imagem 2 é feito com câmera na mão e acompanha Rosemary desorientada em meio aos carros, colaborando para retratar a confusão da personagem que, no mesmo plano, joga pelo ralo o amuleto de bruxaria. Já na imagem 3, vemos nessa cena Rosemary lendo um dos livros de bruxaria que comprou. Os primeiros planos são estáticos e bem próximos do texto e se contrapõem aos planos do rosto dela, porém, quando ela descobre sobre o encantamento e lê em voz alta o texto, vemos a imagem mais distante e mexida, podendo fazer alusão à loucura ou confusão.

Imagens 1, 2 e 3: momentos em que Rosemary faz descobertas da bruxaria.



Fonte: Filme *O bebê de Rosemary*

Atento, mais uma vez, que a análise dos planos que fiz foram apoiadas na hipótese de que todo o sobrenatural seria parte da imaginação de Rosemary. No decorrer desta análise,

pretendo retomar as imagens 2 e 3 para observá-las sob outro ponto de vista, apoiadas em uma outra hipótese do monstro que considero mais plausível.

Dando continuidade à observação, parto para uma investigação aprofundada de como se constrói a personagem Rosemary desde o princípio do filme e como ela evolui na narrativa, realizando uma comparação com as características próprias do monstro no gênero de horror. Rosemary é retratada como uma jovem de postura doce e submissa, nunca se manifestando contra as decisões de seu marido. Ela chega a tolerar situações como o próprio possível abuso que teria sofrido por ele enquanto dormia. Contudo, conforme a narrativa se desenvolve, vemos seu comportamento se modificar, uma vez que sua prioridade passa a ser seu filho e não mais seu esposo. Concomitante a isso, seu aspecto visual se altera, ela passa de uma figura de pura feminilidade, através de seu cabelo que lembra o de uma boneca e seus vestidos curtos que evidenciam sua silhueta, para um cabelo curto quase raspado e uma aparência corporal que chega a causar estranhamento em quem assiste. O ponto de partida que marca as mudanças sofridas por Rosemary é o início de sua gravidez, acompanhado de suas dores agudas que se relacionam à alteração em seu visual. Em concordância com a abordagem sobre o monstro no capítulo teórico, lembremos que este se define em parte por sua deformidade física, psicológica ou espiritual, o que de fato se exprime na protagonista.

Nesse sentido, as concepções da autora Mary Russo (2012), citado por Souza (2015) a respeito da mulher e sua relação com o grotesco constituem um elemento interessante de se aplicar a Rosemary. Souza descreve da seguinte forma o posicionamento da autora frente à cultura *mainstream* caracterizada, na opinião de Russo, por explorar a superficialidade do corpo feminino podendo, deste modo, estabelecer uma ligação com o grotesco e o raso:

Para Russo, definir o corpo feminino como particular, como detalhe marginal que apenas adorna os elementos “significativos” de uma estética clássica, permite o deslize semântico que “dá lugar ao estranho, ao peculiar, ao monstruoso” (Idem, Kindle Location 171), ao que, num contragolpe inesperado, se esquia ao olhar que lhe subjuga, e que em vez de se curvar, responde por meio de um espetáculo extraordinário que extrapola os limites do aceitável, e forja pra si uma vida sob o signo do desvio. Tal definição coloca o feminino do lado do excesso, daquilo que se define exatamente por exceder à norma [...] (SOUZA, 2015, p.7).

Sendo assim o feminino, do mesmo modo que o corpo do monstro retrata seu desvio, está para seu excesso através de paranoias e do lado emocional instável. No caso de Rosemary, o princípio da gravidez marca sua transformação. É o corpo feminino, visto como objeto, sofrendo e se tornando repulsivo à medida que o comportamento da jovem se modifica e ela própria busca a perda de sua feminilidade, a partir da opção por roupas largas e pelo corte de cabelo estilo Joãozinho. Souza (2015, p.8) analisa do seguinte modo o processo que Rosemary

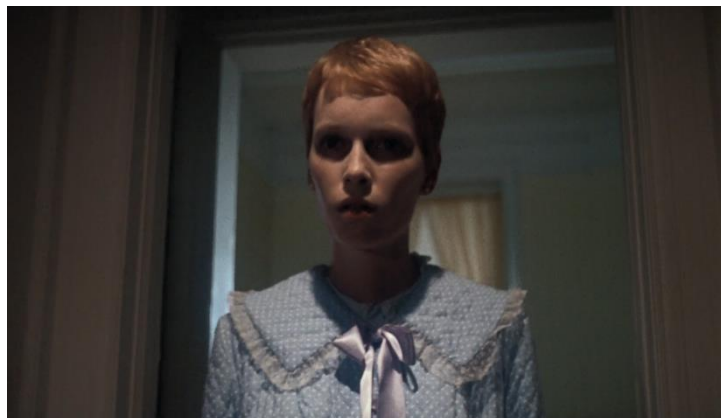
passa: “o que vemos, de certa forma, é a materialização do impulso de expulsar de si as marcas desse corpo que já é inerentemente monstruoso e abjeto. Como se por instinto, a personagem tentasse destruir e expurgar os indícios de uma feminilidade que é construída aos moldes do prazer visual masculino”.

Com as dores, o corpo de Rosemary se torna mais contraído e cada vez mais pálido e magro, até se assemelhar a um cadáver com vida, um “monstro”. Aqui, notamos a existência de uma deformação visual, não muito drástica, mas suficiente para ocasionar uma oposição de caráter fundamental no sentido da aparência de Rosemary se assemelhar a um cadáver, mas permanecer viva. Nesse sentido, a fotografia é de grande ajuda, há um trabalho com a luz no qual ela passe a uma posição acima da personagem, que marque o rosto de Rosemary de modo que se forme, círculos de sombra em seus olhos e suas bochechas pareçam “sugadas” para dentro, lembrando o aspecto físico de uma caveira.

Podemos ver a transição do aspecto visual de Rosemary através da sequência de Imagens apresentadas a seguir. Na imagem 4 vemos a personagem poucos dias após ter engravidado e ainda sem saber. A imagem 5 marca o início da mudança de Rosemary. Nesta cena já é de seu conhecimento a gravidez e ela já se consultou com o Dr. Sapirstein pela primeira vez, é quando começam a aparecer suas queixas de dor e podemos ver o contraste da luz na primeira imagem para a segunda, que se coloca acima e marcada. As imagens 6 e 7 correspondem a uma cena em que as dores da personagem se tornam mais agudas e ela passa a perceber como sua aparência está diferente. Esse plano, no qual Rosemary se contrai de dor sentada na cama e se levanta atravessando o corredor, passando pela penumbra, trabalha uma luz ainda mais marcada em cima da personagem e uma trilha que, combinando com a figura da personagem, lhe atribui um aspecto sombrio. Na imagem 8, Rosemary recebe Hutch em sua casa e podemos perceber que ela segue empalidecendo e emagrecendo; igualmente, a luz segue marcada em cima de seu rosto, ao contrário de Hutch.

A repulsa ao corpo é um movimento duplo, que concentra nesse espaço dois impulsos complementares: de um lado, o olhar de fora, o olhar do mundo do sujeito que materializa na figura feminina suas tensões e que coloca-a sob o signo da abjeção para assim subjuga-la, validando socialmente a violência contra esse corpo pois age sob a pretensão de eliminar uma sujeira que ameaça a estrutura da sociedade; do outro lado, a mulher que absorve o discurso que criminaliza seu corpo, e tenta expulsar de si tudo aquilo que simboliza sua abjeção, como uma forma de fugir e se proteger das implicações sociais de sua monstruosidade. (SOUZA, 2015, p. 9).

Imagens 4, 5, 6, 7 e 8: alteração gradual da aparência de Rosemary durante a gravidez.





Fonte: Filme *O bebê de Rosemary*

Do mesmo modo, o comportamento de Rosemary, que sofre não apenas dos sintomas de uma gravidez normal, que são pesados por si só, mas por carregar um fruto do demônio, acaba se modificando junto de sua aparência. A personagem começa a ter gostos demasiados estranhos e que se afastam de seu caráter “humano”, conforme seu corpo se altera. Rosemary passa a deixar a carne que prepara para comer cada vez mais malpassada, até o ponto de matar sua sede comendo carne crua. Este aspecto contribui para constituir parte da imagem repulsiva sobre a personagem.

Na sequência de imagens mostrada a seguir, temos esta cena exemplar, em que Rosemary pega um pedaço de carne crua e come feito um animal, segurando-o com as próprias mãos. Em seguida, ela mira o próprio reflexo em um aparelho doméstico e chega a se espantar com a imagem. Essa sequência traduz o momento no qual Rosemary se enxerga no Estranho. Nesse ponto, a gravidez, as dores e os desejos peculiares afetam o corpo da personagem que, agora posta frente ao próprio reflexo, desconhece a si mesma. Ela vê aquilo que a transforma e machuca, e que não consegue repelir de seu corpo. Todo o processo que Rosemary passa é desconhecido. Neste caso, não trato apenas da questão de carregar o fruto de Satã, mas do processo de gestação em si. Uma trajetória considerada dolorida, que modifica o corpo, a mente e o papel desempenhado pela mulher, que deixa de ser filha para ser a mãe. “Elas enxergam no espelho os sinais de sua abjeção, sinais que garantem que elas sejam permanentemente foco de ações violentas, pois seus corpos, acima de tudo, materializam a diferença, o desconhecido que precisa ser purificado pela narrativa” (SOUZA, 2015, p. 12).

Imagens 9 e 10: Rosemary comendo carne crua



Fonte: Filme *O bebê de Rosemary*

Outro comportamento da personagem a se observar é sua relação com o marido. Pela primeira vez, Rosemary passa a contestar as decisões de Guy, uma vez que seu filho se torna mais importante. Na cena representada nas imagens a seguir (Imagens 9 e 10), Rosemary finalmente se convence a procurar pela ajuda de outro médico, indignando seu marido que a proíbe o que, como podemos ver pela movimentação dos dois, faz com que ela se levante e vá para cima dele, rompendo com sua posição marcada até então de esposa submissa. Assim, a personagem vai ganhando cada vez mais força no decorrer da narrativa, a ponto de se voltar contra seu esposo quando passa a vê-lo como uma ameaça para seu filho.

Imagens 11, 12 e 13: Rosemary modificando seu comportamento



Fonte: Filme *O bebê de Rosemary*

Na última imagem em destaque (Imagem 13), temos a representação de Rosemary na sequência final do filme, na qual a personagem rompe completamente com o papel de inferioridade que se submetia no princípio da narrativa. Todavia, apesar de todo o desvio visual e comportamental que a personagem sofre detalhado até aqui, falta-lhe a segunda característica definidora do monstro no horror: a ação negativa produzida contra um personagem positivo. No caso de Rosemary, ela não chega a reproduzir qualquer mal a algum outro personagem, ela unicamente defende seu bebê. Sendo assim, a personagem não se enquadra no aspecto destrutivo que compõe o monstro, logo deve ser descartada a possibilidade de Rosemary assumir o papel da figura monstruosa.

3.3 O monstro

Tendo a hipótese de Rosemary como a corporificação do monstro descartada, resta apenas outras duas possibilidades de interpretação, os Castevet ou Satã, ou até os dois juntos. Neste caso, da mesma forma que aplicado a Rosemary, busco a definição de George Ochoa dos aspectos *deformado e destrutivo* (DDBs) que devem constituir o monstro no horror.

Os Castevet são retratados de tal modo que se duvida de seu caráter, em função de seu comportamento em relação aos personagens positivos e de elementos específicos explorados na linguagem audiovisual do filme. Todavia, o casal possui uma fisionomia normal, humana, e não chega a reproduzir visualmente o mal, seu aspecto destrutivo. Por outro lado, Satã é quem estupra Rosemary, uma cena de ação destrutiva um tanto gráfica, e talvez a única, e tem seu corpo monstruoso constituído de elementos que o aproximam do considerado repugnante. Ressalto que Lúcifer é a face representante da religião dos bruxos; sendo assim, é em razão de seus comandos que o mal é desempenhado pelos demais no decorrer da narrativa. Em vista disso, em um primeiro momento poderíamos supor Satã como o representante desta figura, pois o vemos reproduzindo ações destrutivas direcionadas a um personagem positivo e reconhecemos sua deformidade por ser Satã e possuir um aspecto visual bem trabalhado e repugnante. Entretanto os Castevet, apesar de parecerem permear uma zona híbrida por seu retrato demasiadamente humano, encaixam-se no elemento de deformação uma vez que são reconhecidos como bruxos e se enquadram no aspecto destrutivo, visto que organizam e governam a gestação de Rosemary e praticam encantamentos a fim de afetar determinados personagens positivos. Sendo assim, posto que ambos se enquadram, mesmo que de maneiras contrastantes, nas especificações delimitadas por Ochoa, determino tanto Satã quanto os Castevet como as corporificações do monstro na narrativa de *Bebê de Rosemary*.

Em vista disso, talvez aqui se abra espaço para estabelecer a relação dos Castevet e de Satã com o período de estreia do filme (1968). É essencial investigarmos mais atentamente a origem/natureza dessas personagens que corporificam o monstro. Há uma variedade de representações e significados culturais e sociais que são atribuídos à construção dos monstros no horror. No caso da obra aqui analisada, temos duas personagens – conto como única o casal Castevet – para examinar, e ambas acabam se conectando de certo modo.

Conforme pontuado no subcapítulo do monstro por Jaudy, a construção dessa figura social e cultural foi se modificando com o tempo. No entanto, uma visão que seguiu sendo defendida, devido à pressão de uma grande instituição, é aquela que define o monstro como ser maligno e o relaciona à religião. A década de 1960 é marcada, nos Estados Unidos, pelo início

de muitos movimentos sociais que pregam liberdade e tentam diluir o persistente conservadorismo. Nesse sentido, vemos a religião cristã ter de lidar não apenas com tais movimentos que rompem com algumas de suas concepções, mas com a fundação de uma nova religião que defende o seu Lúcifer, o satanismo, criado por Anton LaVey. Satã é a representação da luxúria de certo modo. Conforme aponta Rafaela Barbieri:

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, citado por BARBIERI, 2018, p.64).

Assim, apesar da série de mudanças que vinha ocorrendo nos Estados Unidos, ainda era o princípio de tudo, e muitas pessoas seguiam com posicionamentos contrários a tais movimentos e principalmente a essa nova religião.

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. citado por Barbieri, 2018, p.70).

Desse modo, o monstro corporificado em figuras relacionadas ao satanismo, seja bruxos ou o próprio Satã, para o período e a cultura do país do filme investigado, representa o retrato da transgressão de uma sociedade com valores já firmados e contrários aos que vem tomando forma. Algumas seitas de adoração ao satanismo começaram a surgir e, ao mesmo tempo, alguns artistas começaram a trabalhar a partir desse tema, como por exemplo o cineasta Kenneth Anger que elaborou uma série de filmes sobre essa religião. Igualmente, nesta época não havia muito acesso à informação como temos hoje, então, todas as “novidades” para a geração representavam um desconhecido, logo, geraram certo receio e medo.

Partindo desta breve contextualização histórica que une ambos os monstros, paralelamente, compreendemos como os medos e aflições de um período influenciam na constituição dessas figuras. Desse modo, neste momento opto por uma análise separada dos monstros, iniciando pela investigação do casal satanista.

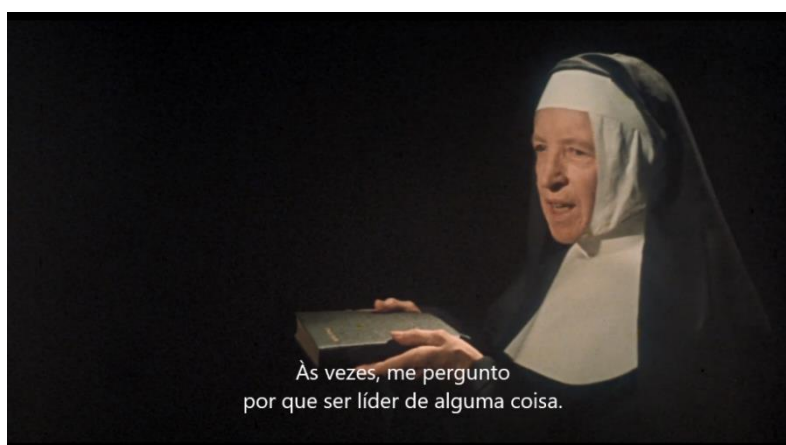
Minnie e Roman Castevet são um casal de idosos aparentemente mortais – nunca ficou claro isso na narrativa, mas creia-se que sejam – casados e que nunca tiveram filhos. A sua natureza apenas fica clara na metade do enredo. Em virtude disso, até tal momento devemos nos contentar com os pequenos índices apresentados que permitem questionamentos quanto a

origem destes personagens. O prédio em que vivem, o Edifício Bramford, é citado por Hutch no início da narrativa como um espaço marcado por acontecimentos macabros voltados ao satanismo e à bruxaria, tais como os experimentos com crianças realizados pelas irmãs Trench e o caso de Adrian Marcato, conhecido por ter materializado o Diabo. Um indício como este poderia ser o suficiente para desconfiar de qualquer morador do prédio, contudo, a opção em retratar um casal de idosos, sempre muito convidativos e preocupados, é suficiente para camuflar esta suspeita em um primeiro momento.

Apenas mais tarde, através do anagrama decifrado por Rosemary, o espectador recebe diretamente a informação, acompanhando a descoberta da protagonista, de que Roman Castevet seria na realidade Steven Marcato, filho do bruxo satanista Adrian Marcato que havia marcado o edifício (Imagem 1, p. 54). Adrian teria sido o responsável por formar a assembleia de bruxos que hoje seu filho, Roman/Steven, ao lado de sua esposa Minnie, coordena. Desta forma, entendemos que os Castevet são bruxos e praticam encantamentos, assim como a adoração ao Diabo.

Um fato curioso é que, já no início da narrativa, é revelada a origem destes personagens e seu papel dentro da seita, porém de maneira indireta e que facilmente passa despercebida. Há uma cena em que Rosemary está adormecida, logo após a morte de Terry, e sonhando. Porém, seus devaneios se misturam com as vozes de Roman e Minnie que atravessam a parede do quarto do casal.

Imagem 14: sonho de Rosemary



Fonte: Filme *O bebê de Rosemary*

Na imagem 14 vemos o sonho de Rosemary; apesar das imagens desconexas – o que alude ao estado onírico – é possível compreender a discussão entre o casal Castevet. No diálogo Minnie diz "às vezes me pergunto porque ser líder de alguma coisa", aludindo ao seu trabalho

na assembleia, após ter tido uma experiência frustrada na busca pela futura mãe do anticristo. No plano dos Castevet, Terry deveria ser a geradora do fruto do Demônio. Todavia, conforme é retratado em uma cena anterior – explorando linguagem audiovisual similar a esta – Roman optou por contar à moça o seu destino, o que a fez preferir o suicídio e prejudicar seu plano.

Entretanto, a linguagem explorada pelo Diretor, de modo que tivemos ciência na análise sobre Rosemary, permite que somente no final, com a reunião dos bruxos em volta do bebê, seja concretizada a suposição de sua natureza como bruxos.

Ainda que a origem deste monstro seja voltada ao sobrenatural, assim como a de Satã, pontuo a forma sutil com que é explorada a questão da anomalia nos Castevet. Quando os caracterizo como “normais”, me refiro à sua aparência. Ao contrário de Satã, que abordarei mais adiante, e até mesmo de Rosemary sofrendo as dores da gravidez, os bruxos não possuem uma deformação física marcada – o que acredito ter sido a intenção do diretor, tentar representá-los como “normais” uma vez que no decorrer da narrativa isso contribui para intensificar os recorrentes questionamentos direcionados a eles, e com isso, a loucura. Não obstante, a sua construção física e comportamental não chega a ser de fato tão usual. A primeira vez que somos apresentados, fisicamente, aos personagens Roman e Minnie Castevet, há um certo espanto devido à peculiaridade do casal. Eles se destacam pelas roupas chamativas em comparação aos demais personagens, principalmente a personagem de Minnie, que explora o máximo de poluição visual em sua aparência. Os acessórios exagerados e a maquiagem que se destaca por não estar “correta” e trazer cores vibrantes, compõem o visual da senhora Castevet e colaboram para causar um estranhamento no espectador.

Imagens 15, 16, 17, 18 e 19: aspecto visual dos Castevet





Fonte: Filme *O bebê de Rosemary*

Como podemos observar a partir do compilado de imagens anteriores (imagens 15 a 19), nos quais vemos principalmente a figura de Minnie e um pouco da de Roman, o casal se destaca através de suas vestimentas; no caso dela, com apoio de uma maquiagem que marca seu sorriso com o batom vermelho. O resto dos personagens, como Rosemary e Guy, utilizam roupas simples e de tons mais neutros, muito raramente a jovem utiliza maquiagem chamativa ou algum outro elemento de destaque. Sendo assim, o aspecto de anomalia que constitui o monstro é traduzido no casal Castevet a partir de elementos como roupas, acessórios,

maquiagem, e até mesmo a decoração de sua casa que, repleta de tons escuros e móveis antigos, contrasta com a de Rosemary e Guy.

Aliado a estes fatores está a construção da fotografia, os enquadramentos, a posição dos personagens e a iluminação que colaboram na criação de uma atmosfera sombria em relação às personagens que representam o monstro. Nota-se o uso recorrente de uma luz que vem de cima, marcando as expressões das personagens e sombreando seus olhos. Há algumas cenas que podem ser destacadas, como a que os Castevet entram na casa de Rosemary e Guy logo após descobrir sobre a gravidez da moça (Imagens 20 e 21).

Imagens 20 e 21: os Castevet e Guy celebrando a gravidez de Rosemary



Fonte: Filme *O bebê de Rosemary*

Nos frames destacados anteriormente, vemos Minnie, Roman e Guy (ao fundo) adentrando o corredor do apartamento e indo ao encontro de Rosemary. Contextualizando a cena, Rosemary acaba de descobrir que está grávida e Guy recém compartilhou a notícia com os vizinhos, com quem a moça não se sente confortável, ao contrário do esposo. Nessa ação, Rosemary tem uma postura acuada em relação aos outros personagens, ela não gostaria que os Castevet descobrissem logo sua gravidez, todavia cedeu ao desejo do marido. A cena se inicia

de modo que o enquadramento nos restringe apenas a Minnie, Roman e Guy, não vemos Rosemary no primeiro momento. Desse modo, com a câmera voltada apenas para eles e os acompanhando, o casal de idosos avança pelo corredor, atravessando a penumbra e parando frente à moça em uma área de pouca iluminação em seus rostos. Há somente uma luz marcada em cima, colaborando para a construção de uma atmosfera sombria e macabra sobre tais personagens. Não conseguimos ver seus olhos direito e suas expressões ficam destacadas, de forma que cause um estranhamento. Igualmente se ressalta o movimento de braços abertos e o grande sorriso de Minnie, que aludem a esse monstro que se aproxima, inevitavelmente, e está “prestes a alcançar sua vítima”.

Vemos essa construção de luz a pino e disposição em quadro – como os Castevet afastados e observando outras pessoas que viriam a ser suas vítimas – se repetir em outros momentos, tal como a cena em que Roman conhece Hutch na casa de Rosemary. Neste momento percebemos a aplicação do mesmo jogo de luz marcando as expressões de Roman, embora de modo mais suave, enquanto analisa friamente sua próxima vítima, Hutch. Os Castevet muitas vezes ocupam o espaço de observadores mediante seus olhares fixos para determinadas pessoas e sua distribuição no quadro. Nesse ponto, a aplicação da luz a pino é de grande importância, pois os olhos dos monstros se destacam na sombra que acaba por marcar seu entorno. Assim, mesmo quando afastados da câmera, porém com seus olhares fixos, os Castevet conseguem transmitir a sensação de que estão observando, analisando e controlando o que olham.

Na trajetória percorrida pelo casal de bruxos, sua primeira aparição é por meio do áudio, através de uma discussão que Rosemary e Guy escutam pela parede de seu quarto. Não há muito o que pensar sobre os dois, senão que são um casal normal de idosos que discutem como qualquer outro casal. Porém, quando a gritaria cessa é substituída por um coro de vozes proferindo palavras ininteligíveis em um tom de oração. Sendo assim, este primeiro momento dos bruxos contribui para construir uma certa peculiaridade a respeito de suas personalidades, que se concretiza em sua revelação. Somos apresentados fisicamente aos Castevet no momento em que Terry é encontrada morta na calçada. Nesta cena, a utilização da câmera em um ponto distante, enquadrando o espaço aberto, permite que acompanhem a entrada do casal de idosos, que surge ao fundo com suas vestes chamativas e caminha até se aproximar da câmera e ocupar boa parte do enquadramento. Essa caminhada soa como um desfile dos dois, que finalmente revelam suas faces e, através de sua aparência e comportamento, conseguem romper com o esperado e causar estranhamento.

Imagem 22: primeira aparição dos Castevet



Fonte: Filme *O bebê de Rosemary*

Após a morte de Terry, os Castevet surgem com um interesse repentino no seu novo casal de vizinhos. Minnie, já no dia seguinte à morte da inquilina, visita Rosemary e convida ela e Guy para jantarem em sua casa. Estas cenas em que Minnie visita a jovem revelam um pouco de seu comportamento e personalidade. Percebemos, assim como Rosemary, que a senhora Castevet consegue ser muito inconveniente e não ter vergonha alguma de questionar e se intrometer em momentos particulares de outros personagens. Porém, ao mesmo tempo, demonstra-se sempre muito preocupada com a moça e traz certa fragilidade em momentos específicos, a fim de comover Rosemary quando necessário.

Por outro lado, Roman demonstra-se um homem intelectual e preocupado, livre das extravagâncias da esposa e de seu comportamento bisbilhoteiro. Todavia, manifesta ser um homem que utiliza de sua sabedoria para conquistar as pessoas, ele busca convencê-las através do diálogo, oferecendo-lhes o que desejam ouvir e, desse modo, se colocando em uma posição superior. Roman concorda quando precisa concordar e convence os demais personagens com seu carisma e autoconfiança. Essa caracterização fica aparente, essencialmente, nos diálogos de Roman com Guy no jantar e com Rosemary em outros momentos. Somente Hutch, um homem que se aproxima intelectualmente de Roman, é que lhe provocou certa ameaça. Sendo assim, podemos concluir que o casal de bruxos atua através da manipulação, cada um ao seu modo, para que possam exercer o seu mal sem desconfianças, ou, se isso vir a acontecer, que a vítima se sinta culpada por duvidar.

Após a sequência do jantar na casa dos Castevet, Guy e o casal de idosos criam um vínculo o qual não inclui Rosemary; pelo contrário, a moça questiona a conexão repentina do marido com os vizinhos. Os encontros com os bruxos se tornam frequentes, e aos poucos o

casal de idosos vai demonstrando ser mais prestativo e cuidadoso, sempre interessado na saúde de Rosemary, para continuar por perto e observando-a regularmente. Minnie, após descobrir a gravidez, passa a fazer receitas específicas de comida para Rosemary substituir as pílulas que o outro médico a havia recomendado tomar.

Esse apanhado que realizamos quanto à trajetória desse monstro revela que, até parte da narrativa, eles são construídos como possíveis personagens positivos, apenas exagerados e estranhamente comprometidos com o bem-estar dos novos vizinhos. O momento em que se instala a dúvida quanto a eles é na cena do ritual, no qual o diabo estupra Rosemary enquanto os Castevet organizam a realização do ato. Nesta sequência, vemos pela primeira vez o casal de bruxos reproduzindo visualmente uma ação destrutiva; apesar de não chegarem a machucar Rosemary, são eles que permitem o estupro. Todavia, a cena inteira acontece sobre o ponto de vista da jovem que, por estar dopada, mistura realidade com alucinação e deixa a dúvida ao espectador se tudo não passou apenas de um sonho.

Do mesmo modo, os sonhos de Rosemary que revelavam as intenções de Minnie e Roman através dos diálogos, devido às imagens desconexas que identificam o estado onírico, camuflam o conteúdo das falas para o espectador desatento. E, mesmo após a revelação do verdadeiro nome de Roman, quando Rosemary desvenda o anagrama, o monstro permanece meramente um suspeito, não chega a se tornar concreto, uma vez que é construída a hipótese de Rosemary estar alucinando tudo. Somente na cena final, em que de fato vemos a assembleia de bruxos reunida ao redor do berço e Roman proclamando saudações a Lúcifer, temos a certeza da concretude deste monstro.

Vale ressaltar a frequência com que esse monstro aparece durante a narrativa. Por desconhecermos suas verdadeiras intenções e por não possuir uma aparência física que denuncie seu papel de monstro, os Castevet são apresentados em diversas cenas. E é devido a essa periodicidade que se torna possível notar a peculiaridade dos vizinhos e, até mesmo, temê-los. Conforme mencionado, há uma construção física e audiovisual direcionada ao casal de bruxos que colabora para causar um estranhamento no espectador, de maneira mais sutil, comparando-se a monstros em outros filmes de horror e ao próprio retrato que Satã possui na obra analisada.

Os Castevet são trabalhados a fim de gerar dúvidas no espectador, assim como em Rosemary. Tanto que há a apresentação do Diabo, um monstro comum, uma figura culturalmente definida e de fácil reconhecimento, colabora para ignorarmos a possibilidade do casal de bruxos ocupar o mesmo espaço. Apesar de Satã estabelecer-se teoricamente um nível acima dos bruxos, no caso de pensarmos uma hierarquia religiosa (a divindade estaria acima

daquele que saúda ela), são os Castevet que de fato movem a narrativa e reproduzem a maioria das ações destrutivas à medida que procuram assegurar seu plano.

Sob esse contexto, ao observar a dimensão que me propus analisar sobre o *desejo/intenção que move o monstro*, identifico a ligação que se estabelece entre os dois monstros, bem como o modo que se constitui a relação de um com outro. Ambos, Castevet e Satã, são orientados pelo mesmo propósito: trazer ao mundo o filho do diabo na forma humana, o anticristo. Essa premissa, mesmo não explícita no primeiro momento, é o que governa a história. Todas as ações desempenhadas pelos bruxos e pelo demônio em relação aos personagens positivos, será no intuito de garantir a concretização deste desejo.

Agora, para entender como esta motivação tem a mesma natureza para os Castevet como para Satã, precisamos estar cientes de que sua relação se estabelece como uma hierarquia religiosa. Lúcifer representa o salvador, aquele que guia e zela pelos seus servos, e se encontra acima deles, visto que é uma figura mística que não pertence à realidade física dos bruxos humanos. Desse modo, assim como a religião cristã, aqueles que louvam fervorosamente ao seu Deus não o questionam, pois acreditam que ele está acima de tudo e todos, e terá os mesmos propósitos que ele pregar. O que diferencia um monstro do outro, neste caso, são as ações produzidas por cada um em busca do mesmo propósito.

Neste seguimento, pensar a personagem de Satã, traz aspectos excepcionalmente contratantes aos trabalhados nos Castevet que tivemos a oportunidade de observar anteriormente. A começar pela natureza do monstro. Apesar dos bruxos incluírem em sua natureza a devoção ao demônio, há grandes diferenças que permeiam ambos, pois os Castevet seguem como humanos, sendo seu destaque o contraste de sua forma humana com as suas práticas de bruxaria, ações vistas como representação do maligno e de “outro mundo”.

Satã, por outro lado, não se trata de um personagem criado para essa obra específica, ele é uma criatura que foi culturalmente concebida e é exatamente sobre esse contexto que ele é representado na narrativa. O Diabo não possui uma história/trajetória de personagem como os Castevet. Para investigarmos sua natureza devemos compreender sua concepção cultural, fundada há centenas de anos.

A autora Rafaela Barbieri (2018) compreende a concepção da figura Satã, essencialmente, a partir do Segundo Testamento e de literaturas apócrifas judaicas. Essa criatura teria, ao longo da história mundial, e com base no contato com crenças e tradições de diversas culturas, tomado forma em seu aspecto visual e em sua essência. É no contato com a comunidade judaica e com concepções anteriores sobre demônios, como Leviaã, Lúcifer etc. que se concretiza uma demonologia e se desenvolve uma literatura demoníaca.

[...] 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 lugar de príncipe das trevas, responsável pela perdição do gênero humano. (NOGUEIRA, 2002, citado por BARBIERI, 2018, p. 90-91).

A constituição da figura de Satã, desse modo, acompanha a institucionalização da Igreja Cristã e se formaliza no Novo Testamento como representação do Mal. Mal este antes retratado sem uma face/personagem específico nas concepções judaicas. Por conseguinte, a trajetória de Satã se inicia aqui como o adversário de Jesus, e logo vai tomando espaço e “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, citado por BARBIERI, 2018, p.91). Assim, com o tempo, o Diabo cresce em força e se torna um inimigo mais poderoso; os homens começam a ceder sua alma em troca de seus desejos atendidos e é atribuído a Satã o poder de se transformar e possuir o que quisesse no mundo humano.

Através dessa análise sobre sua trajetória histórica, compreendemos que sua natureza é sobrenatural e de origem religiosa, à medida que está ligada à constituição do cristianismo. Igualmente, percebemos como a sensação de pavor e medo se relaciona à presença dessa criatura, conforme passou a ser vista como o retrato do Espírito do Mal. Contudo, se analisarmos Satã sob o contexto da sociedade atual, algumas mudanças serão evidentes na forma com que ele é concebido em comparação com o período tratado anteriormente. Com o avanço tecnológico e científico decorrente das últimas décadas, a igreja perdeu boa parte de sua influência, afetando a crença em figuras relacionadas à religião, na qual se inclui Deus e Satã. Hoje em dia, essas personagens são desvalidas, principalmente entre a geração de jovens, sendo seres passíveis de brincadeiras e piadas. Cito como exemplo alguns memes em redes sociais que zombam da relação do homem com Satã, e até mesmo com Deus e outras personalidades religiosas.

Todavia, é preciso ressaltar que esta desvalidação e, conseqüentemente, a perda do medo relacionado a essa criatura, é decorrente de uma ciência que não comprova a existência desses seres, eles permeiam um plano mais abstrato, religioso, que muitas vezes não há como ser comprovado. Logo, para uma geração que nasce num contexto permeado pela tecnologia e de uma ciência avançada, algo que dizem existir há tantos anos e ainda não possui uma validação científica, seguindo pela lógica, seria plausível descredibilizar sua existência. Neste contexto se estabelece o poder da ficção e das construções culturais anteriores que, de certa forma, seguem atingindo nossa produção de sentido. Em outras palavras, quando uma ficção

consegue construir uma atmosfera que torna passível a presença dessa criatura, uma vez representada como ameaça, Satã volta a assumir sua posição de ser temido. Da mesma forma que não há comprovação de sua existência, não há provas que a negam por completo, e Satã retoma sua posição vinculada a um ser temido e maligno. Não é à toa que muitos filmes de horror atuais seguem explorando o mesmo tema, pois este monstro permanece sendo relacionado à imagem de Espírito do Mal, uma vez que está ligado a algo que para nós é desconhecido e intrínseco em nossa cultura.

Seguindo este contexto, podemos explorar a questão da caracterização visual atribuída a esta figura no filme analisado. Ao longo da história, Satã recebeu variadas representações, sendo a mais comum aquela que remete à criatura bestial, misturando as características do homem com a de animais, desse modo conferindo-lhe o aspecto repulsivo, seja a partir de suas escamas, chifres, mãos, corpo de bode, o elemento deveria estar presente em sua composição. O mais comum seria a imagem de Satã próxima ao do homem humano, acompanhada de chifres e rabo e/ou com parte de seu corpo similar à de um bode, por vezes, ainda assumindo a cor vermelha.

Nos filmes de horror, a construção física do monstro deve ser, no mínimo, um pouco verídica para que este consiga transmitir algum medo. Atento a isso pois muitos filmes antigos de horror que trabalham uma aparência mais elaborada dos monstros acabaram por utilizar técnicas vistas hoje como ultrapassadas. As tecnologias evoluem rapidamente, então, na tentativa de retratar algo apavorante como a personagem Regan MacNeil (a menina possuída em *O Exorcista*), a maquiagem e os efeitos trabalhados na época atualmente são vistos, não apenas como ultrapassados, mas com um efeito cômico. No caso de Satã em *O Bebê de Rosemary*, parece que houve uma preocupação em deixar a cena sombria explorando pouco do visual do monstro. Na realidade, Satã mal aparece fisicamente. Ele é construído, primeiramente, assumindo sua forma humana, sendo o único junto de Roman a estar vestido na cena em questão. Aqui, ele assume o corpo de um homem adulto com uma barba comprida, utilizando uma roupa mais formal, que junto da fotografia auxilia a identificação da personagem como o Diabo.

Imagem 23: materialização humana do Diabo



Fonte: Filme *O bebê de Rosemary*

Conforme indica a imagem anterior, o enquadramento em *contra plongée* direcionado a Satã e seu olhar apontando para baixo, evidenciam a grandeza de sua personagem diante dos demais na cena. Aqui ele é retratado com superioridade, acima dos demais personagens que se encontram nus. Igualmente, os efeitos utilizados, como o vermelho e a sobreposição de imagens, parecem ser um dos fatores que contribuem para causar o desconforto.

Em um segundo momento, quando Rosemary avista Guy sobre ela arranhando-a, logo as mãos humanas de seu esposo se transformam em algo anormal, similar a um grande animal. Ao olhar em seus olhos, Rosemary percebe que se trata de Satã e não Guy. Nesse caso, o Diabo parece assumir seu corpo natural, o qual nos é restrito uma visão completa. São registrados apenas pedaços de seu físico. Como podemos ver nas Imagens 24 e 25, o corpo humano de Satã se transforma em algo parecido com um bicho. Agora possui garras e mãos enormes, assim como uma pele que se torna escamosa ou com penas - não fica claro na imagem. A deformação física deste monstro, ao contrário dos Castevet, chega a gerar repulsa. Assim como na maioria de suas representações, o Diabo tem uma corporificação que remete a uma besta, trata-se de um corpo de homem com pele de animal – o qual não é identificado – com a feição e mãos similares às de um homem. As mãos e as unhas talvez sejam a parte que chega a gerar mais repulsa, pois é a mais aparente nos enquadramentos. O formato das mãos é próximo ao de um ser humano, porém toda sua composição é contrastante, as unhas e a textura da pele chegam a se parecer com as de um animal. Igualmente, o fato de ele estar tocando a pele de Rosemary, estando ela completamente nua, e por estar reproduzindo um ato destrutivo – estuprando-a – favorece a sensação repulsa.

A outra parte de seu corpo que nos é revelada são os seus olhos e é através deles que ela o reconhece. Os olhos são similares aos de uma cobra e sua face é toda vermelha. O olhar é penetrante e parece de ódio e o resto do rosto visível possui algumas cicatrizes.

Imagens 24 e 25: materialização do Diabo em corpo de besta



Fonte: Filme *O bebê de Rosemary*

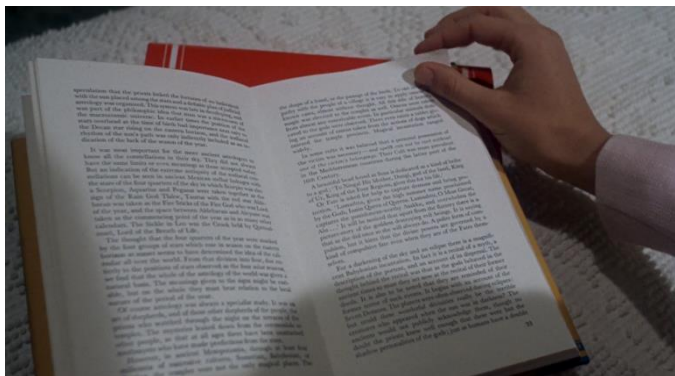
Este é o único momento em que é revelado o corpo de Satã e, ainda assim, somos restringidos a boa parte dele. Todavia, isso não é motivo para descredibilizá-lo ou não sentir o pavor em relação ao monstro. Pelo contrário, o modo explorado para construí-lo na narrativa, principalmente com o apoio dos efeitos, causa ainda mais estranhamento. A cena por inteiro é composta de forma que seja despertada a sensação de medo, fazendo-nos querer cobrir os olhos. São diversos elementos utilizados a fim de integrar essa atmosfera e o monstro é apenas um deles, mas com certeza suas mãos e seus olhos, assim como seu corpo humano nos olhando de cima, são de grande colaboração para construir a sensação de medo.

Da mesma forma que comentei sobre a deformação deste monstro, sua destrutividade se concentra no ato que está reproduzindo na cena em si. Satã literalmente estupra Rosemary, ela pede para que pare até ser sufocada com uma almofada. Fora isso a jovem, durante o resto do enredo, tem de carregar esse fruto que passa a causar-lhe dores terríveis e alterar sua aparência. Junto a isso se incluem as ações promovidas pelos Castevet, uma vez movidos pelo propósito de satisfazer o desejo de Satã, logo fazendo-o estar relacionado a todo o mal produzido pelo outro monstro narrativo.

Na parte em que abordei a possibilidade de Rosemary como monstro, comentei sobre uma outra maneira de se observar os momentos em que era utilizado o artifício da câmera na mão. Na minha especulação anterior, havia mencionado a possibilidade de interpretar estes momentos como um sinal para a loucura de Rosemary toda vez que ela se aproximasse de descobertas da bruxaria. Entretanto, como citei anteriormente, acredito que há outra hipótese a se recorrer. Conforme observamos, Satã é idealizado com o poder de se manifestar na forma humana ou animal, ou ainda se materializa no corpo que constitui sua natureza – o qual seria a segunda representação que vimos Satã assumir na narrativa. No entanto, não devemos esquecer que, acima disso, essa criatura configura o plano místico. Desta forma, além da possibilidade de se materializar em um corpo, o demônio tem a capacidade de se caracterizar como criatura invisível, como um espírito. Sendo assim, penso que seria plausível interpretar alguns destes momentos em que se utiliza o artifício da câmera na mão, corrompendo a estabilidade do plano, como o ponto de vista deste monstro que estaria presente em cena. Como há outras cenas antes de Rosemary parecer “enlouquecer” em que se usa o mesmo artifício, creio que essa hipótese seja ainda mais válida. Atento que não se deve descartar a ideia de que o uso da instabilidade do quadro, em algumas das cenas apontadas de Rosemary, seja para se aproximar do estado de espírito da personagem. Mas defendo esta ideia em alguns casos específicos, como a cena dela desnorreada entre os carros (Imagem 2, p. 54).

O que chama atenção, nas cenas que pretendo destacar a seguir, é o tipo de enquadramento utilizado. Em vista disso, não somente os planos instáveis correspondem à visão de Satã, mas aqueles que possuem um enquadramento específico. As imagens a seguir correspondem a alguns destes planos com o enquadramento que aponto.

Imagens 26, 27, 28, 29 e 30 e 31: momentos em que Satã poderia estar assumindo a câmera





Fonte: Filme *O bebê de Rosemary*

Nestes planos em evidência, podemos ver que há um certo tipo enquadramento em comum: a câmera pega os personagens de costas ou próximo a isso, como se fosse o ponto de vista de alguém. Nota-se isso, essencialmente, devido ao contraste com os planos que antecedem ou sucedem e pertencem à mesma cena – fora a última imagem. Junto a esse enquadramento há a instabilidade do quadro, que poderia sugerir uma câmera subjetiva, o olhar de alguém que está ali presente e caminha acompanhando os personagens. Esse alguém no caso seria Satã. A primeira imagem (26) corresponde ao dia em que Rosemary e Guy dormem no edifício pela primeira vez, poderia sugerir que o Diabo estivesse observando quem são estes dois novos moradores que agora ocupam o apartamento ao lado dos bruxos Castevet.

Já a segunda imagem (27) corresponde à sequência do jantar, a primeira vez que Rosemary e Guy entram no apartamento dos Castevet. Aqui o plano acompanha os três – Rosemary, Guy e Minnie – adentrando o hall do apartamento e entrando na sala de estar. A câmera é instável e acompanha os três enquanto caminham. Nesse sentido, poderíamos pensar em Satã acompanhando-os e participando de todo o jantar.

Na terceira imagem (28) vemos Rosemary e Hutch caminhando na rua e dialogando, após a visita da moça à casa do amigo. Agora a câmera novamente opta por retratar as costas dos personagens, podendo representar Satã cercando Rosemary, uma vez que ele já teria consciência de que ela seria a mãe de seu bebê.

Já as outras três imagens (3, 29 e 30) tratam dos momentos em que Rosemary começa a desconfiar de tudo. Na quarta imagem, na qual ela lê o livro, poderia ser Satã observando as descobertas de Rosemary e prevendo a ameaça que ela representa ao seu propósito. Na quinta (Imagem 29), quando ela é levada de volta para casa, pode corresponder ao monstro coordenando a situação fora de controle. Contudo, na última imagem (Imagem 30) é a que gera mais dúvidas, é quando Rosemary entra em trabalho de parto e é presa pelas pessoas da assembleia de bruxos contra sua vontade. Nessa circunstância a câmera assume durante todo o parto uma instabilidade, podendo representar tanto o olhar de Satã acompanhando o nascimento de seu filho, como apenas o uso deste artifício para se aproximar do estado de espírito de Rosemary e dos outros ali.

A partir dessa série de levantamentos sobre os Castevet e Satã, nota-se que ambos se identificam com as qualidades definidoras da figura do monstro no horror. Os dois são constituídos dos aspectos de *deformação* e *destruição*, o que chama atenção são os diferentes modos em que cada personagem trabalha. Apesar do Diabo compor nosso imaginário cultural como uma criatura do mal e logo supormos que ele seja o monstro, os Castevet são os monstros que de fato controlam a narrativa. Se não fosse pelos bruxos, Rosemary talvez nunca tivesse ocupado o espaço de vítima, assim como os demais personagens que cruzaram o caminho dos idosos. A história, em geral, é concebida de modo a brincar com o espectador na questão do monstro, pois, em um primeiro momento, desconhecendo ainda o filme, Rosemary pode ser interpretada como alguém que está criando coisas, os Castevet podem ser apenas um casal de velhos peculiares e bisbilhoteiros e Satã pode sequer existir, apenas ser concebido em um sonho da protagonista. Claro que após uma certa altura da narrativa, é quase impossível prosseguir com essas hipóteses.

A personagem Rosemary, de fato, é desenvolvida de modo que sua transformação durante a gravidez cause um desconforto e possibilite, através da aparência, do comportamento e dos elementos audiovisuais, que ela possa ser identificada com uma figura similar ao monstro. Todavia, isso é apenas um jogo do autor. Enquanto isso os Castevet, que compõem um dos monstros, são retratados de modo sutil, essencialmente quanto à aparência, aproximando-se apenas de uma peculiaridade característica, mas ainda distantes de serem vinculados ao maligno.

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 e indivíduos aparentemente inofensivos, passam a constituir um risco

à vida da personagem pela qual o público cria afetividade e identifica suas próprias reações: Rosemary Woodhouse. (BARBIERI, 2018, p. 73-74).

Conforme a autora pontua neste trecho, aqueles vinculados ao Demônio, assim como ele, são mestres do disfarce, e qual opção melhor para encobrir um monstro que um casal de idosos prestativos e comunicativos?

Agora, considerando tudo que foi construído até este momento a respeito de cada monstro, devemos investigar um dos aspectos essenciais desempenhados por eles: *o horror*. Esta característica é elaborada na narrativa de forma que assume o teor psicológico e não explora frequentemente o elemento do terror. A única exceção poderia ser a dolorosa gestação de Rosemary e seu estupro. Ainda assim, nestes casos, a trajetória sofrida da gravidez da protagonista não assume elementos gráficos, sua dor é interna. Em compensação, a cena do estupro trabalha visualmente a ação destrutiva no nível físico. O que poderia ser destacado quanto a essa cena é a atmosfera onírica que é constituída em função do estado de Rosemary, que havia sido dopada. Em razão disso, quando a protagonista acorda em sua cama como se tudo tivesse sido um sonho, é assumida a hipótese de dúvida e, tanto quanto a maneira com que é organizada o restante da história, atinge um teor psicológico por não sabermos o que de fato é real ou não.

O filme, apesar de abordar a temática do satanismo e da bruxaria, não trabalha com imagens fortes relacionadas a esses temas que recorrentemente são exploradas em produções do gênero. Pelo contrário, por ser um horror psicológico bem elaborado, há muito mais tensão e incertezas acerca de tudo. De certo modo, a obra visa que o espectador entre na cabeça de Rosemary, sintase confuso e perseguido como ela pelos monstros, tanto que o ponto de vista que acompanhamos muitas vezes é o dela – por exemplo, estamos sempre dentro de seus confusos sonhos que se misturam com frequência com a realidade a sua volta. Vale lembrar que este filme constitui a Trilogia de Apartamentos do diretor Polanski, na qual ele experimenta o trabalho do horror em pequenos e sufocantes espaços em centros urbanos. (BARBIERI, 2018). No caso de *Bebê de Rosemary*, a narrativa atinge uma atmosfera claustrofóbica em função dos monstros bruxos que, com o auxílio de Guy, insistem no isolamento de Rosemary para fora do pequeno núcleo que invalida suas perspectivas.

Dessa maneira, os monstros agem de modo sutil, desenvolvem o horror nos fazendo questionar e sentir medo toda vez que surge a hipótese de algo demasiadamente peculiar àquele universo comum, como a bruxaria e o satanismo. Polanski afirma que “[...] tudo que aconteceu poderia se passar na vida real” (2012, citado por BARBIERI, 2018, p. 68), sua intenção relativa ao público era a de “simplesmente que ele não tivesse certeza do que realmente estava

acontecendo”. (DELAHAYE e NARBONI, 2005, citado por BARBIERI, 2018, p. 68). Assim, obviamente, toda linguagem audiovisual explorada, principalmente através da trilha e fotografia, colabora nessa construção.

Neste ponto, destaco a relevância da cena do estupro, frequentemente mencionada neste capítulo, por ser, possivelmente, a que mais gera a sensação de pavor através das imagens, a única em que Satã é corporificado, e o ponto de partida para as indagações voltadas aos Castevet. Em vista disso, é a cena que separa a narrativa entre a primeira e a segunda parte. Na sequência, Rosemary e Guy estão tendo um jantar romântico na intenção de gerarem seu bebê naquela noite. Contudo, após comer o doce feito por Minnie, a jovem passa mal durante o jantar, ficando completamente desnorteadada. Guy percebe o estado da esposa e a coloca na cama, aparentemente, para dormir. Quando Rosemary se deita, suas alucinações se iniciam e passam a se misturar com a realidade à sua volta. As primeiras imagens que visualiza são desconexas, sem muito sentido. Ela se vê em um barco e, ao mesmo tempo, Guy despindo-a bruscamente, ação que acontecia no nível da realidade.

Na sequência, o clima de tensão se acentua através da trilha e do espaço que Rosemary adentra completamente nua. Ela desce um lance de escadas e entra em um cômodo escuro com uma cama centralizada e com chamas queimando em algumas paredes, compondo a atmosfera ideal para a personagem de Satã – um ambiente completamente sombrio e potencialmente apavorante. Quando Rosemary se deita na cama, um grupo de pessoas nuas se volta em torno dela. São os Castevet, Guy e as outras figuras que compõem a assembleia de bruxos, todos idosos e completamente nus. A única exceção é Roman, que veste algo similar a uma batina e desenha marcas no corpo de Rosemary com uma tinta vermelha.

Imagens 32, 33, 34 e 35: ritual satânico



Fonte: Filme *O bebê de Rosemary*

Pela primeira vez os Castevet recebem uma representação sombria e maligna, vemos sua monstruosidade, sobretudo a partir de toda a atmosfera criada. Os rostos, fora o de Rosemary, estão quase todos em uma penumbra com apenas uma luz marcada que vem de cima,

delineando partes de seus corpos e fazendo com que seus olhos desapareçam. Além disso, é utilizado, assim como na representação do Diabo (Imagem 23, p. 73), o enquadramento em contra *plonge* para retratar aqueles ao redor de Rosemary, atribuindo uma sensação de inferioridade e vulnerabilidade àqueles que estão abaixo deles, nesse caso a moça e o espectador. Toda essa composição trabalhada contribui para visualizarmos esses personagens como monstros e temê-los. Acrescento que até então nenhum elemento do satanismo havia sido registrado na imagem, havíamos apenas ouvido o ritual através das paredes do quarto de Rosemary.

Na cena, enquanto Roman inicia as marcações de símbolos no corpo de Rosemary, logo após ter sido revelada a imagem de Satã como homem, se inicia o ritual sexual de fecundação da protagonista e é possível ouvir o canto dos satanistas em uma língua não identificada. Rafaela Barbieri (2018) define esta sequência como o sacrifício que Guy deve realizar em troca de seu sucesso profissional e vínculo com os satanistas, entregando ao Diabo o corpo de sua esposa. Todavia, acredito que esta interpretação seja, de certa forma, superficial. Barbieri se compromete em abordar teorias que explicam o ritual sexual no satanismo, mas não se atém à narrativa. Não se trata apenas de um ritual sexual realizado para satisfazer Satã e agregar um novo membro à seita, mas, conforme tivemos a chance de observar em alguns momentos neste subcapítulo, tem o objetivo de fecundar a mulher que gerará o anticristo. Rosemary ficar grávida não é uma coincidência e sim o propósito dos monstros desde o princípio da trama, que fica evidente em cenas específicas já citadas.

Retomando a análise da cena, como um sonho, Rosemary imagina e reconstrói momentos específicos que chamaram a sua atenção durante o dia e que passam a se misturar com a realidade, seu estupro. Ela é amarrada e, em seguida, Guy começa a se aproximar dela com um sorriso no rosto. De repente os ombros de seu esposo são cobertos por ombreiras e as mãos que a arranham se transformam nas garras do monstro anteriormente descritas. O ato sexual se inicia e Rosemary aparenta sentir prazer, até uma fumaça verde percorrer a tela e a jovem abrir seus olhos se deparando com os de Satã encarando-a. Rosemary grita “isso não é um sonho! Isso realmente está acontecendo!” (ROSEMARY, 1968, 00:48:00), e é silenciada pelos satanistas com uma almofada em seu rosto.

Na sequência, Rosemary é acordada por Guy em sua cama, como se tivesse tido apenas um pesadelo. Neste segmento os dois têm um início de diálogo casual, Rosemary ainda de olhos fechados e coberta e Guy tentando despertá-la para fazer seu café da manhã, como se tudo estivesse normal e nenhuma circunstância fora do comum tivesse ocorrido na noite anterior. Conforme Rosemary acorda e se levanta na cama, percebemos seu corpo nu e marcas de

arranhões em sua pele. Guy a informa que ela teria “capotado” na noite anterior devido à quantidade de álcool ingerido. Quando Rosemary nota as marcas em seu corpo, Guy se posiciona dizendo que já “aparou as unhas” e ri. Ela fica em choque por ele ter transado com ela desacordada, enquanto ele faz uma piada relacionada à necrofilia e se aborrece com as críticas dela. Rosemary fala “eu sonhei que estava sendo estuprada. Não sei, não era humano” e Guy responde “muito obrigado!” (ROSEMARY, 1968, 00:49:51) em tom de deboche. Este diálogo permite que o espectador, assim como Rosemary, compreenda a ideia de que teria sido um sonho e, diante do comportamento repulsivo do esposo, se torne plausível interpretar o sonho em que a personagem vê o monstro abusando-a como uma visão acerca daquele marido que não a respeita.

Observando esta cena, podemos compreender um pouco da construção do horror produzido pelos monstros, sempre afetando Rosemary corporal e psicologicamente e desqualificando-a quando coloca sobre suspeita a moral das personagens. Da mesma forma, o espectador permanece em constante dúvida, uma vez que a narrativa é construída como uma realidade plausível, comum, similar à realidade na qual vivemos e o sobrenatural é questionado. Logo, a sensação de confusão e paranoia naquele espaço vazio e sufocante que aflige Rosemary afeta igualmente o espectador cercado de incertezas.

Normalmente você pode ter certeza sobre estar sentado em uma cadeira, mas se você já não tem essa certeza e subitamente se 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, citado por BARBIERI, 2018, p. 68).

Concluindo, há algumas citações em que Barbieri trata das reflexões de Chevalier acerca de um elemento que me parece essencial na construção destes monstros. “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, citado por BARBIERI, 2018, p.81). Junto a esse trecho há a seguinte passagem:

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 Nacienceno. (CHEVALIER, 1986, p. 771, citado por BARBIERI, 2018, p. 81).

Estes apontamentos de Chevalier auxiliam a compreender a complexidade do olhar e este pode carregar e simbolizar tanto como a própria alma do indivíduo. Polanski faz questão

de dar tamanha relevância aos olhos dos monstros na forma com que trabalha sua representação na narrativa. É através dos olhos que Rosemary reconhece Satã como um monstro e enxerga em seu filho os olhos daquele que a abusou, fazendo com que entre em colapso na cena final. E nos monstros humanos, sem maquiagens e efeitos como os do Diabo, é a partir da fotografia e interpretação dos atores que sentimos o grande desconforto nos olhares dos Castevet toda vez que espreitam suas vítimas.

4 EXPLORAÇÕES SOBRE RECEPÇÃO: O GÊNERO HORROR E O FILME O BEBÊ DE ROSEMARY

Nesta segunda etapa da pesquisa, agora com os telespectadores, foi realizado primeiro um movimento exploratório a fim de compor uma amostra diversa de sujeitos, espectadores e não espectadores de filmes de horror e, mais precisamente, do filme investigado, diverso em relação ao gênero, faixa etária, raça e classe. Neste capítulo, então, parto para uma análise dos dados recolhidos sobre os participantes da pesquisa desta fase.

4.1 Perfil dos participantes

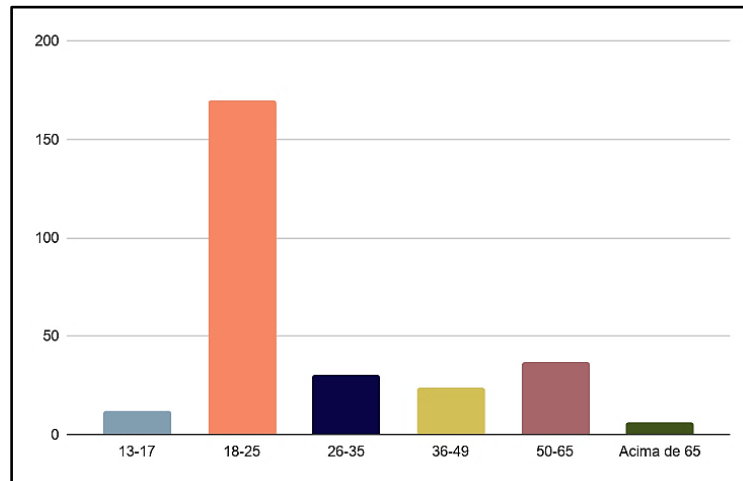
Este primeiro movimento alcançou, precisamente, 280 sujeitos e uma variedade de respostas quanto às suas características, contudo, nem todas as perguntas foram respondidas durante o questionário. Os dados recolhidos exploraram questões relacionadas ao gênero, raça, faixa etária, escolaridade, lugar onde cresceu e onde mora e religião de cada participante.

Dentre 276 pessoas, percebemos que 55,4% das respostas correspondem a mulheres e 42,8 % correspondem a homens, compondo uma amostra parelha quanto à participação desses dois gêneros e tendo como exceção 1,8% das respostas, correspondendo as pessoas que não se identificam com nenhum gênero.

Com relação às faixas etárias dos sujeitos, conforme podemos observar no gráfico a seguir, as categorizações de idades foram organizadas de acordo com possíveis gerações, tomando como princípio para sua delimitação as diferenças culturais em relação à educação e informação. Tendo em vista que as interpretações quanto ao monstro estão ligadas à cultura dos indivíduos e à sua trajetória, as percepções a respeito de questões e movimentos sociais sofreram grande modificação nas últimas décadas. Há um constante repensar com relação a construções culturais já estabelecidas que afetam a educação das novas gerações. Igualmente, há a questão do amadurecimento que deve ser incluída.

Devido ao método utilizado para divulgação da pesquisa, através das minhas redes sociais, houve uma quantidade muito maior de pessoas entre 18 e 25 anos que estão mais próximas à minha geração. Ainda assim a pesquisa atingiu outras faixas etárias, houve um número significativo de pessoas entre 50 e 65 anos, mas, principalmente, conseguimos atingir pessoas acima dos 65, que eram jovens/adultos na época de estreia do filme e podem contribuir com significações muito interessantes.

Gráfico 1 – Faixa etária dos entrevistados

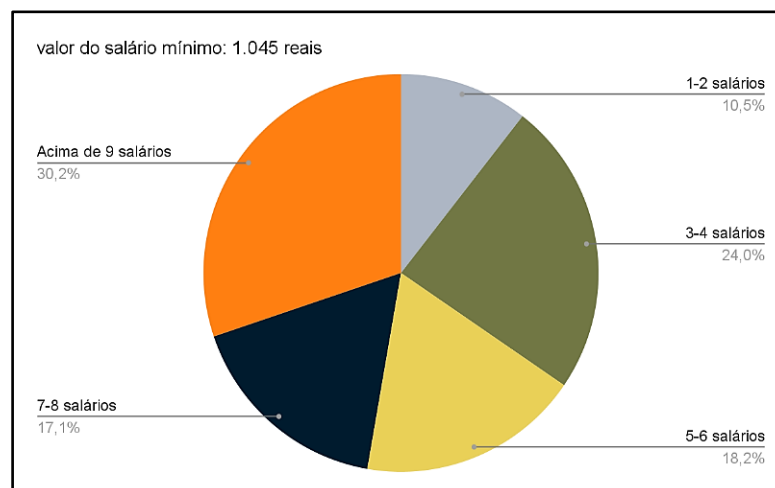


Fonte: Questionário da pesquisa exploratória.

Outros dados recolhidos relacionados à raça, estado civil e escolaridade, demonstraram uma maioria de participantes brancos, mas também responderam pessoas que se auto identificaram como pretos, pardos, amarelos e indígenas. Há uma predominância de pessoas solteiras (75%) e casadas (17,3%). Os sujeitos com Ensino Superior completo e incompleto representaram maioria dos entrevistados.

As informações correspondentes à renda familiar dos participantes registraram uma grande diversidade, trazendo números próximos entre todas as alternativas.

Gráfico 2 – Renda familiar dos participantes

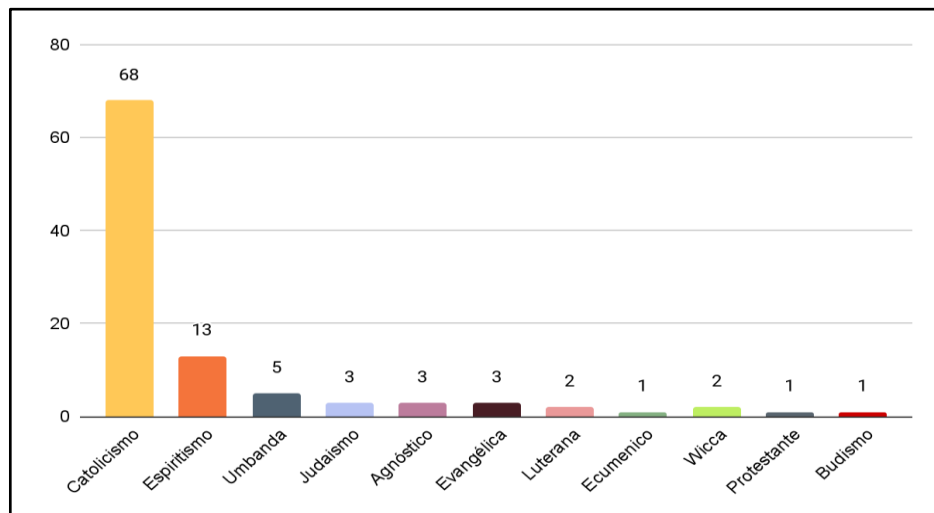


Fonte: Questionário da pesquisa exploratória.

Outra questão apresentada no questionário foi referente à religião dos participantes, fator interessante a ser explorado nessa etapa da pesquisa, uma vez que o filme tratado explora

essa temática relacionando-a ao medo. Dentre as 276 respostas apenas 37,7% dos sujeitos afirmaram seguir uma religião (62,3% não seguem). Se combinarmos esses dados com os da faixa etária podemos visualizar que boa parte desses 62,3% é constituída por jovens. Os sujeitos que pertencem a gerações anteriores, de décadas mais próximas a do filme investigado, foram criados em uma cultura ainda muito ligada à religião, essencialmente, a católica.

Gráfico 3 – Religião dos entrevistados



Fonte: Questionário da pesquisa exploratória.

O gráfico 3 demonstra que, apesar de encontrarmos variadas crenças entre os entrevistados, ainda vemos predominância do catolicismo e de outras vertentes do cristianismo em comparação às demais religiões. Esses dados nos permitem perceber como a instituição cristã segue com certa influência sobre a constituição cultural dos sujeitos na nossa sociedade. O cristianismo é uma religião que, ao longo da história, se estruturou próximo a organizações de poder, como o Estado, organizando-se através de políticas para os cidadãos e, junto a isso, foi disseminado em diversas sociedades do ocidente. Na década de estreia do filme, 1960, e até algumas gerações depois, como nos anos 1970/1980, a nossa cultura ainda era marcada por esta influência da igreja. Ao longo dos anos, isso foi se alterando. Contudo, ainda está presente na constituição cultural e educação das pessoas nos dias de hoje, em relação às outras crenças.

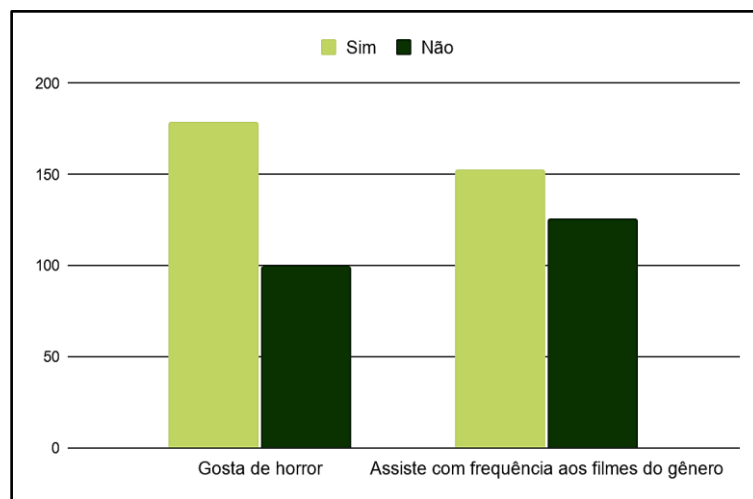
Outra questão proposta no questionário tinha a intenção de identificar quais sujeitos possuíam alguma relação de maternidade e paternidade, na qual, desempenham o papel de mãe ou pai. Dos dados recolhidos, poucos, aproximadamente 20%, alegaram ter filhos ou alguma pessoa em sua vida que desempenhe esse papel, o que está relacionado, entre outros fatores, a que grande parte dos participantes tem por volta dos 18 aos 35 anos.

4.2 Relações dos participantes com o horror e *Bebê de Rosemary*

Para esta segunda parte do questionário, pontos que foram analisadas questões voltadas tanto a relação do sujeito com a obra *O Bebê de Rosemary*, quanto sua relação com o gênero de horror no cinema, incorporando a pesquisa participantes que desconhecem o filme a fim de compor uma amostra com esses sujeitos a partir de seus perfis.

Dentre os 280 participantes, 179 pessoas afirmaram se interessar pelo gênero de horror, sendo quase o dobro daqueles que assumiram seu desgosto pelos filmes desse estilo. O horror é um gênero que construiu uma grande popularidade nas mais diversas artes, incluindo o cinema, o que se vincula ao número alto de participantes que se interessam por ele nesta pesquisa. Agora, quando questionados quanto a frequência de assistências aos filmes do gênero, conforme vemos no gráfico a seguir, há uma queda no número de “sim” em contraponto à questão anterior. Essa baixa representa cerca de 26 pessoas, o que para 280 participantes, não chega a ser tanto, revelando que há ainda um número significativo daqueles que constroem uma frequência de assistências.

Gráfico 4 – Quais participantes gostam de filmes de horror e assistem com frequência



Fonte: Questionário da pesquisa exploratória.

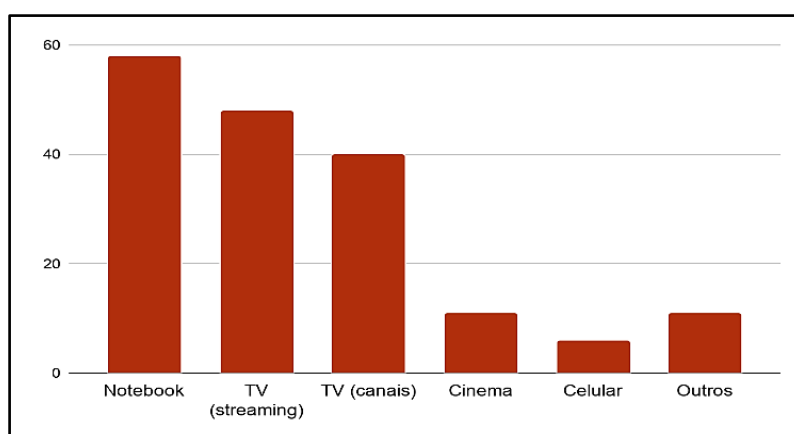
Esse dado permite pensar que, daqueles 179 participantes interessados no horror, 153 construíram, através de uma frequência de assistências, competências voltadas ao gênero cinematográfico. Essas competências se manifestam na experiência e produção de sentidos do sujeito sobre o objeto de horror. Em comparação com aqueles que não desenvolvem uma

regularidade de assistências, os participantes que constituem essas competências provavelmente terão mais conhecimentos para tratar do assunto.

Atualmente, há uma diversidade de meios que possibilitam ao espectador assistir a seus filmes desejados, permitindo que o sujeito assista a hora que lhe é mais conveniente. Não é mais necessário esperar que um filme entre em cartaz ou passe em algum canal de televisão para assisti-lo, quando variadas plataformas são capazes de disponibilizá-lo, concedendo fácil acesso e proporcionando uma diversidade de filmes que englobam até produções muito antigas. Este elemento contribui para que as pessoas consigam construir mais experiências de assistência e, conseqüentemente, mais competências.

Em relação aos dados relativos à obra *Bebê de Rosemary*, 60,2% dos participantes afirmaram terem assistido ao filme, e dentro desse número houve uma maioria que optou por dois dispositivos específicos de reprodução. Conforme retrata o gráfico, observamos que dispositivos como notebook e televisão apresentam um maior índice em relação aos demais. Quando tratamos deste tipo de plataformas, enquadrando neste espaço o celular, temos meios mais tecnológicos e atuais – no caso da televisão seria o serviço de *streaming* – que demonstram a procura pelo filme nos dias atuais. Já a televisão, em canais fechados e/ou abertos, pode ser tanto atual como de décadas anteriores próximas do ano de estreia da produção.

Gráfico 5 – Meios utilizados para assistir O Bebê de Rosemary



Fonte: Questionário da pesquisa exploratória.

Esses dispositivos citados, da mesma forma, se vinculam a outros elementos que afetam a experiência do sujeito, como o tamanho da tela e, principalmente, a interrupção do filme. Canais de televisão certamente interrompem a transmissão para passar comerciais o que, querendo ou não, interrompe o fluxo da obra, afetando a assistência do espectador, principalmente em filmes que trabalham a sensação de tensão. Já os serviços de *streaming* e

downloads em notebooks, apesar de apresentarem o filme por completo sem interrupções, a praticidade de poder apertar o botão de pausa ou ainda mexer no celular enquanto passa o filme, tornou regular ações como essas.

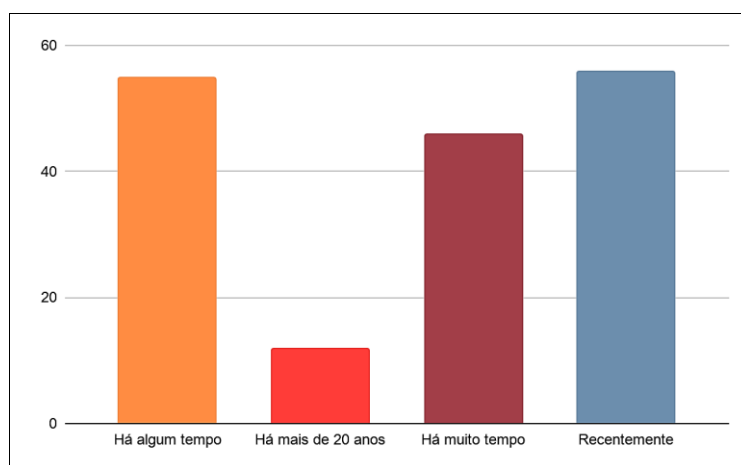
Alguns dados interessantes que obtivemos nessa questão, e podemos identificar no gráfico, estão relacionados àqueles que assistiram ao filme no cinema e as respostas correspondentes a opção "outros". Relembro que o ano de estreia do filme foi 1968, tendo chegado no Brasil somente em 1969. Levando em consideração que os cinemas não mantêm por anos os filmes em cartaz, poderíamos supor que parte das pessoas que assinalaram a opção "cinema" – digo parte pois há alguns cinemas que realizam sessões com filmes antigos – pertenciam à época de estreia e estavam situadas na cultura do período do filme, fator relevante para a análise das interpretações sobre o monstro. Acentuo ainda que o cinema constitui um espaço de maior imersão ao espectador, sem interrupções e com um ambiente pensado para que o sujeito se mantenha concentrado em seu diálogo com o filme, diferente daqueles que optam pela televisão de sua casa. A relevância de um espaço que não desperte o espectador se torna ainda mais essencial ao se tratar de um universo fantástico, em que há a intenção de provocar medo no sujeito.

Em relação à opção "outros", alguns participantes pontuaram que chegaram a recorrer a videolocadoras, optando por meios como DVDs e VHSs para assistir ao filme. Esses dispositivos mencionados acabaram caindo em desuso com o avanço de tecnologias nos últimos anos, agora nossa própria televisão se transforma em uma locadora sem que precisemos nos deslocar de casa. Esses dados complementam os citados anteriormente e nos ajudam a visualizar a popularidade do filme investigado que, mesmo lançado a décadas atrás, segue sendo procurado até os dias de hoje. Uma das participantes, em específico, conta que chegou a ler o livro de Ira Levin, participou de uma montagem teatral sobre ele e assistiu ao filme.

Os dados do gráfico 6 permite ver que há pessoas que o assistiram no período em que foi lançado, há mais de 20 anos atrás, como sujeitos que atualmente se interessam pela obra. Igualmente, alguns dos participantes manifestaram seu apreço pelo filme indicando uma construção de lógicas de assistência, estabelecendo a necessidade de reassistir ao *Bebê de Rosemary* após determinado tempo. Esses resultados permitem pensar no contexto cultural em que o participante estaria situado quando assistiu a obra, assim como sua distância atual dos elementos que compõem o filme, o obrigando a trabalhar com aquilo gravado em sua memória. As informações relativas a "alguns anos" e "recentemente", nos permitem interpretar um contexto social que não sofreu grandes modificações em relação ao atual. Em comparação, as afirmações de "há muito tempo" e "há mais de 20 anos" instituem circunstâncias que abrem

espaço a um contraste referente às produções de sentido desses participantes, devido a sua cultura e às normas socialmente estabelecidas na época.

Gráfico 6 – A última vez que os participantes assistiram ao filme



Fonte: Questionário da pesquisa exploratória.

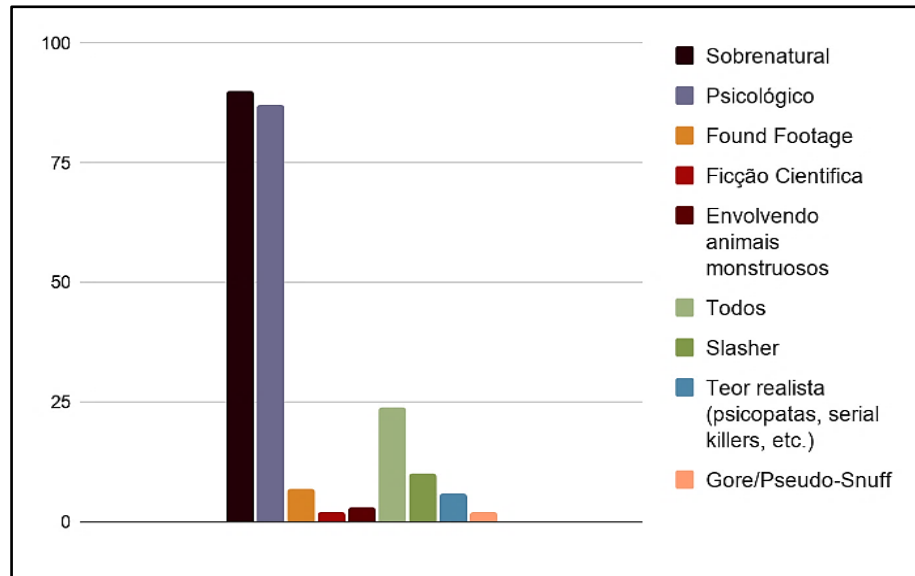
Do mesmo modo, a questão da maturidade do sujeito pode ser incorporada nesse quesito, pois uma pessoa que afirma ter visto o filme há tantos anos poderia ser uma criança no período, atribuindo uma diferente significação àquele universo.

No questionário, foram propostas questões relativas às sensações produzidas pela obra nos participantes, em especial, o medo. Quando indagados todos os 280 participantes se sentem algum tipo de medo ao assistir a filmes de horror, a grande maioria (217 pessoas) assumiram que sentem essa sensação em relação às obras do gênero. Todavia, em conformidade com o que foi apresentado no capítulo teórico, o horror dentro do meio cinematográfico possui variadas ramificações em relação aos elementos explorados e à forma com que o horror é construído. Em razão disso, aos participantes que indicaram sentir medo, foi aberta a questão para que apontassem os estilos explorados no gênero de horror que lhes causam essa sensação.

A grande maioria dos entrevistados alegou sentir medo de filmes que trabalham com o horror psicológico e/ou exploram elementos do sobrenatural – certas vezes relacionando-os a elementos religiosos. Alguns apontaram o subgênero *slasher* – neste caso foi incluído aqueles que mencionaram o terror gráfico – ou indicaram temer a todos os estilos em geral. Os que apontaram teor realista como filmes de psicopatas e serial killers localizam-se em uma zona híbrida neste caso, pois não chega a ser um subgênero ou estilo precisamente, uma vez que diz respeito à qualidade do monstro que seria “realista”, mas este monstro pode ser sanguinário

como em um *slasher* ou mexer com a mente dos personagens e espectador, como em um horror psicológico.

Gráfico 7 – Estilos de filmes de horror que provocam medo nos entrevistados



Fonte: Questionário da pesquisa exploratória.

Igualmente, houve participantes que não souberam definir um estilo preciso, alegaram sentir medo em obras específicas, outros apontaram o subgênero *found footage*, que está mais próximo de ser denominado “teor realista”, pois ele é trabalhado como um falso documentário, construindo toda essa atmosfera possível que teria sido retratada de fato. Um exemplo é o filme *Bruxa de Blair* (1999) que, apesar de ser construído de modo “realista”, trata de elementos do sobrenatural. Alguns entrevistados argumentaram sobre componentes que podem estar presentes em variados subgêneros, como o *jump scare* – a construção do susto abrupto através das imagens – e a tensão/suspense que pode ser fabricada na narrativa, causando ou não a sensação do medo, conforme discorre um entrevistado anônimo de Porto Alegre: “Filmes mais realistas tipo ‘Hush: A morte ouve’, não é exatamente medo, mas a antecipação para o Jump Scare que me deixa tenso”.

Por certo, podemos ter certeza de que várias dessas referências citadas pelos sujeitos podem ser incorporadas em uma mesma obra, como é o caso de *O Bebê de Rosemary*, que apesar de se encaixar como horror psicológico, trabalha o sobrenatural. Sendo assim, compor o gráfico acima foi um trabalho complicado; ele foi composto na tentativa de assimilar todos os apontamentos dos entrevistados, mas não chega a trazer números precisos, pois muitos participantes trouxeram elementos, como já descrito, que podem constituir diversas obras de

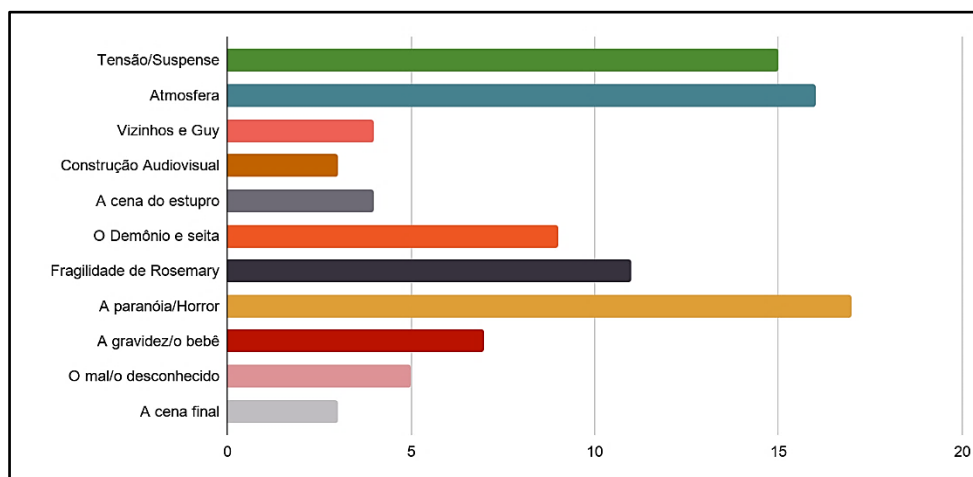
horror. Junto a isso, algumas pessoas trouxeram descrições interessantes daquilo que contribui para despertar sua sensação de medo, como é o caso de um participante anônimo de Itajaí que diz: “depende. Geralmente os filmes mais novos têm um apelo visual mais abrangente (mesmo eu preferindo os antigos) e esse realismo que virou moda, mas filmes de terror, mesmo que não seja algo necessariamente bom, ajuda a causar medo”. Esse argumento levantado não trata de componentes narrativos, mas de uma estética que torna verossímil a ficção a nossa realidade.

Outro apontamento interessante vem de um homem anônimo de Ubatuba que pontua: “principalmente os de horror psicológico realistas, ligados a situações que poderiam ocorrer no cotidiano. Quando era mais novo tinha muito medo dos filmes de ficção científica catastróficos”. Aqui percebemos como seus medos se modificaram com seu amadurecimento, o olhar de uma criança sobre algo é muito diferente de um adulto. Junto a isso, o primeiro elemento descrito pelo entrevistado é uma das afirmações apontadas no questionário que melhor descrevem o horror construído em *O Bebê de Rosemary*. A partir da análise realizada sobre o filme, percebemos que sua narrativa muitas vezes permeia um limbo entre o realismo cotidiano e o sobrenatural.

Essa argumentação, do mesmo modo, permite uma relação com a próxima questão levantada referente a quais pessoas, das que assistiram ao filme investigado, sentiram algum tipo de medo e que elementos presentes na obra favoreceram essa sensação. A maioria assume não ter sentido medo ao assistir *O Bebê de Rosemary* (57,1% não sentiram medo e 42,9% sentiram medo). Contudo, na seguinte questão sugerida, “o que te causou medo?”, que abria espaço para a descrição dos sujeitos, alguns desses participantes apontam outras sensações que lhes foram despertadas pela película.

Dos 81 participantes que alegam sentir medo com o filme, alguns afirmam não recordar o suficiente para elaborar uma argumentação; foram 75% dos sujeitos que se prontificaram em apontar elementos trabalhados na obra que lhes provocam alguma sensação, seja o medo ou a aflição. Dentre essas respostas, houve várias argumentações interessantes e diversas, indicando mais de um componente. Em razão disso, o gráfico acima não pode ser pensado como um instrumento de números precisos, pois foi elaborado na tentativa de compreender todos os apontamentos levantados pelos sujeitos e, ainda assim, não conseguiu incorporar todos.

Gráfico 8 – O que causa medo em O Bebê de Rosemary



Fonte: Questionário da pesquisa exploratória.

Como podemos observar, elementos como “tensão/suspense”, “atmosfera” e “paranoia/horror psicológico” estão dispostos no gráfico representando os maiores números de perspectivas recorridas pelos sujeitos, e acabam se relacionando com a construção de outras sensações que não o medo. Um participante chega a comentar, “não foi bem medo. Foi tensão!” (Anônimo, Belo Horizonte). Ele, assim como outros, cita diferentes sensações que indica terem sido despertadas com a obra, como a angústia e aflição em decorrência de toda a atmosfera construída e, aliada a ela, a constituição da paranoia da personagem. Estes apontamentos demonstram que a proposta principal do filme foi atendida de algum modo, ela diz respeito à construção dos sentimentos de incerteza e confusão em razão de tudo que ocorre, e junto a isso a aflição e angústia de não saber o que está por vir, provocando sensações como o medo. Um entrevistado de Goiânia, comenta que aquilo que lhe provoca alguma sensação mais forte é “a pegada do tipo conspiração, que acumula uma tensão obscura e ameaçadora, e o constante desconhecido”.

A respeito dessa perspectiva, uma resposta que se destaca é a de uma participante de Belo Horizonte, que demonstra um conhecimento mais especializado na área cinematográfica, e está familiarizada com os trabalhos do diretor Polanski. Ela aponta:

Acho que o que é mais assustador em todas as produções da “Trilogia do Apartamento” do Polanski é justamente a sensação de inevitabilidade, de descontrole e prisão. O filme (assim como os outros) trabalha bem a claustrofobia, que, apesar de ser imagética devido ao uso de um espaço físico controlado, é também psicológica. Então, eu diria, que o que é mais assustador é o desenvolvimento do espaço, e suas configurações e camadas dramáticas.

A partir dessa argumentação se evidencia uma análise mais aprofundada por parte da entrevistada, a respeito da constituição dessa atmosfera de angústia, frequentemente citada. Outros entrevistados exploram lógicas diferentes, produzindo significações correspondentes desde cenas específicas, a personagens e seus comportamentos. Conforme sinalizado no gráfico, diversos participantes apontaram a vulnerabilidade de Rosemary, em razão de todas as circunstâncias que a rodeiam e a tornam impotente, como argumento para a sua sensação de medo. Um sujeito anônimo de Garanhuns, Pernambuco, aponta: *“fiquei tão paranoico quanto a Rosemary na questão de desconfiar de tudo e de todos, acho que o principal medo é esse: Não poder confiar em ninguém, nem no seu próprio marido e médico, tornando cada movimento deles aterrorizante”*. As pressões exercidas sobre a protagonista são a grande contribuição para a construção desse horror psicológico, visto que sabemos tanto quanto ela e somos movidos pela sua incerteza.

Sem grandes especificações, também é atribuído aos personagens dos vizinhos Castevet e de Guy o papel de precursores dessas sensações nos espectadores, da mesma forma ocorre com o Demônio e a seita, que são trazidos como signo do sobrenatural – o que acaba sendo por si só motivação para o horror daqueles que temem esse desconhecido. Nesse sentido, o que se destaca nas respostas analisadas são as cenas consideradas marcantes pelos sujeitos e em que estes personagens estão presentes, igualmente, o bebê de Rosemary acaba sendo incorporado na configuração do mal dessas sequências em evidência.

“Teve um momento específico: No final do filme ela está em uma sala com todos os satanistas que participaram do ritual. Quando ela se aproxima do berço e olha para o bebê pela primeira vez, a trilha se intensifica, e me lembro de um barulho desconfortável que me deixou arrepiado na hora. Depois disso ela pergunta o que fizeram com o bebê.” (Homem anônimo de Porto Alegre, RS)

“Na minha relação com filmes do gênero, busco sempre pelo medo genuíno. Nesse filme, sempre me assombra o final. Não importa quantas vezes vejo, aquela total sensação de que o mal te espreita, te toma e você só saberá no fim, é tão medonho que me deixa sempre extasiado.” (Homem anônimo de São Paulo)

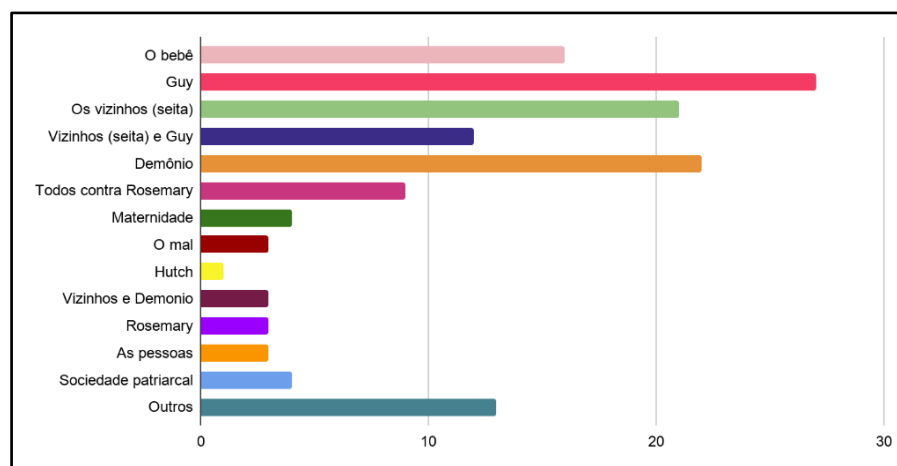
“Na época eu era adolescente e o bebê era um suspense, eu imaginava que ele era a encarnação do mal.” (Mulher anônima do litoral gaúcho).

Um dado relevante que podemos notar ao analisar os comentários relativos às cenas destacadas é que, nas duas primeiras argumentações, elaboradas por homens, vemos que a cena definida como mais impactante para eles é a da sequência final. Em comparação, destaco aqui dois comentários femininos relativos a outra cena, a do estupro: *“a cena em que ela engravida,*

que me remete à um abuso, foi a que mais me causou medo” (Mulher anônima de Gravataí, RS); “a cena em que o monstro estupra a Rosemary me deixou perturbada” (Mulher anônima de Porto Alegre, RS). Essas mulheres citaram apenas essa cena como a circunstância que mais lhes provocou a sensação de medo, evidenciando uma questão de gênero, uma vez que a mulher reconhece a posição da protagonista e a teme por estar próxima de sua realidade. A ação do estupro atinge de modos contrastantes os dois gêneros, os homens assistindo a cena provavelmente não sentem o mesmo que a mulher, visto que ela possui esse medo construído culturalmente e assimilado em seu cotidiano toda vez que caminha em uma rua deserta, por exemplo.

Outra questão levantada, e talvez a mais importante em termos da pesquisa, foi relativa a quem ou o que os participantes identificam como a representação do monstro no filme, cujas respostas podem ser vistas no gráfico 9.

Gráfico 9 – Quem é o monstro em O Bebê de Rosemary



Fonte: Questionário da pesquisa exploratória.

Entre as aproximadas 140 respostas distribuídas no gráfico, o que se destaca é a interpretação da grande maioria dos participantes que definiu Guy como o monstro. Como discuto na análise sobre essa figura no filme, Guy não representa o monstro, apesar de suas ações ele ainda é determinado como personagem positivo por mais que seu caráter seja corrompido. Essa perspectiva apresentada pelos participantes pode ser resultado de uma nova geração, com consciência sobre as relações de gênero e a sociedade patriarcal em que está situada, tanto que surge como opção de monstro o marido, que expressa o patriarcado. Esse elemento é levantado por uma grande maioria de jovens, ao contrário das pessoas que foram jovens em décadas próximas às do filme e que pertencem a uma outra cultura.

Alguns participantes desenvolveram alegações interessantes a fim de defender sua convicção de Guy ser o monstro. Mulher anônima de Belo Horizonte (MG) aponta: *“o marido. Pois faz o que faz pensando em si próprio, além de deixar a personagem principal desconfiada de si mesma e em paranoia por ninguém acreditar nela”*. Seguindo essa lógica, um entrevistado de São Paulo (SP) destaca que o monstro seria *“o marido, mas isso pode ser estendido para a questão do desconhecido, o invasivo, a ideia de estar sob constante vigilância sem saber”*. O argumento da primeira entrevistada nos permite estabelecer uma conexão com a questão do relacionamento entre homem e mulher; nesse caso, ela assume uma posição submissa em relação ao parceiro, enquanto ele, em plena consciência de seu poder sobre ela, tira proveito quando lhe convêm.

Em contrapartida, três pessoas trouxeram apontamentos curiosos, identificando a personagem de Rosemary como o monstro. Infelizmente esses participantes não elaboraram as razões de seus posicionamentos, pois seria muito interessante compreender o que os leva a crer que ela ocuparia o espaço de monstro, diferentemente da maioria, as aproximadamente 137 pessoas que a definem como grande vítima. Uma hipótese a se pensar seria que estes sujeitos supõem a narrativa como uma grande alucinação da protagonista, ou retratos de seus medos – conforme foi apontado em uma das respostas.

Os dados referentes ao Demônio demonstram, em algumas das afirmações, essa primeira e óbvia identificação de monstro sobrenatural construído culturalmente, conforme reconhece um dos participantes: *“Quando assisti ao filme logo associei a figura do ‘monstro’ com o próprio demônio, considerando a figura do demônio cristã. Hoje, analisando novamente para responder a esse questionário, me veio à cabeça que o filme não deixa claro que tipo de força maligna seria essa.”* (Homem anônimo de Ubatuba - SP). De certo modo, o monstro é construído nesta intenção que o entrevistado aponta no final de seu comentário, ele não chega a ficar claro se não houver uma investigação mais aprofundada.

Seguindo essa perspectiva, outras argumentações que definem o Demônio como monstro se aliam, essencialmente, ao filho que ele gera na protagonista, representado no gráfico, assim como o Diabo, com um grande índice de interpretações relativas ao monstro. No caso do entrevistado anônimo de Garanhuns, Pernambuco, ele identifica o bebê como representação do Demônio, uma vez que se torna o anti-cristo: *“O próprio bebê é fonte de todo o mal que a Rosemary passa. Desde o começo com o demônio estuprando ela até o resto do filme, com todas as paranoias e medos girando em volta do seu bebê, até mesmo depois do seu nascimento. Além do mais, o bebê é o próprio anti-cristo”*.

Outro apontamento interessante e mais abstrato é o de um entrevistado de Belo Horizonte, Minas Gerais, que vai de acordo com a construção de toda atmosfera de incerteza. O homem comenta que *“a dúvida é o maior ‘diabo’ do filme. Até para saber o que a Rosemary viu em seu bebê, no final”*. Assim como esse participante, alguns outros trouxeram percepções mais filosóficas e abstratas nessa identificação do monstro, sem apontar algum personagem em alguns casos. Um rapaz anônimo de Itajaí, Santa Catarina, elabora a seguinte argumentação:

[...] no sentido literal o bebê. No sentido 'humano' todos da seita. Mas acho que o verdadeiro mal do filme é a sugestão. O que deixa o bebê perturbador não é necessariamente ele, mas a mística envolvendo o bebê (o carrinho preto, a senhora cuidando dele, o ambiente arrumado, a reação da Rosemary. E principalmente o fato das pessoas estarem indiferentes a tudo aquilo.

Alguns entrevistados buscam por diferentes e mais concretas lógicas, optando por uma outra identificação de monstro, como é o caso de um participante anônimo de Palotina (PR), que afirma que o monstro seriam *“os vizinhos de apartamento e o marido da protagonista, mas não devido ao seu tipo de crença (afinal, está tudo bem ser satanista, é uma fé como qualquer outra), mas sim devido às suas práticas sem o devido consentimento e/ou conhecimento da protagonista”*. Sua afirmação permeia um terreno mais concreto, ele identifica as personagens ao redor de Rosemary como as vilãs, a partir de suas ações direcionadas a protagonista, desconsiderando o cultismo como causa para a representação de monstros.

Concluindo, houve variadas perspectivas levantadas pelos sujeitos a respeito da figura monstruosa. Certos participantes optaram por análises mais sintéticas, outros elaboraram suas teorias e convicções. Alguns identificaram personagens precisamente, outros buscaram suas definições em terrenos mais abstratos. Contudo, a grande maioria entra em acordo e define a protagonista como vítima, nem que seja de suas próprias dúvidas. É curioso perceber que o personagem mais citado como monstro é Guy, ao invés do Demônio ou os Castevet (seita) que estão ligados ao sobrenatural, provavelmente por uma identificação da hierarquia culturalmente construída entre os gêneros, compreendendo a relação do marido com Rosemary como o espaço em que o homem mais uma vez demonstra seu poder sobre a mulher, nesse caso, contribuindo para sua paranoia em troca de seu ganho pessoal. Igualmente, levantamentos que consideram o bebê como a representação dos monstros alcançaram números relativamente elevados. Nesses casos a interpretação muitas vezes o relaciona ao Demônio, como uma parte deste que agora destrói internamente Rosemary. Assim, os sujeitos desconsideram a inocência do bebê, que em

sua essência representa a criatura mais pura. Para isso, é interessante questionar se estes sujeitos já desenvolveram uma relação maternal/paternal, na qual ocupariam o papel de mãe ou pai.

5 O MONSTRO NA PERSPECTIVA DOS ESPECTADORES

Esse capítulo é dedicado a apresentar o resultado das entrevistas realizadas na fase sistemática da pesquisa de recepção. Nele, reconstruo aspectos das trajetórias culturais e midiáticas dos três espectadores selecionados da primeira fase e analiso as experiências e os sentidos que atribuem ao monstro.

5.1 Juliana

5.1.1 Trajetória cultural e midiática

Juliana se identifica como uma mulher cis gênero, possui 56 anos, é branca, divorciada e mãe de uma mulher de 20 anos. Ela conta que durante o 2º grau realizou curso técnico de contabilidade e na Universidade iniciou o curso de Letras, mas não chegou a concluí-lo. É aposentada, atualmente realiza alguns trabalhos com artes manuais, mas até seu divórcio trabalhou na empresa de material cirúrgico de seu ex-esposo. Ela revela que ele tinha atitudes machistas em relação à sua presença na empresa e a fazia trabalhar em casa para cuidar da filha, que seria sua obrigação.

Em relação à *Religião*, Juliana, nascida em Muçum, município do Rio Grande do Sul, teve uma educação com base na igreja católica, tendo frequentado um colégio de freias e realizado as cerimônias de batismo, catequização e crisma, assim como a grande maioria das pessoas no interior. Apesar disso, dentro de casa sua educação quanto à religião foi mais branda, ela não sofria pressão dos pais para ser devota e aprendia sobre religião na própria escola. Atualmente, Juliana não segue nenhuma crença específica, ela valida toda sua educação católica, mas diz que sua verdadeira religião é fazer o bem.

Para Juliana espíritos não existem, mas sim forças da natureza, ela acredita em energias que nos guiam. Sendo assim, nega ter vivido quaisquer acontecimentos envolvendo o sobrenatural, por não acreditar nessas criaturas, mas reconhece, ao citar o documentário *Filhos de Sam* que atualmente assiste, que existem pessoas que se envolvem e acreditam fortemente no sobrenatural. Ainda comentando sobre a série documental, Juliana revela que se espantou ao descobrir que existe de fato a religião satanista, ela acreditava que seria uma invenção do filme *O Bebê de Rosemary*, ou que pelo menos não existisse mais na atualidade, e menciona o incidente de 1969 envolvendo a mulher de Polanski, Sharon Tate, que foi assassinada por uma seita.

Juliana acredita que o sobrenatural causa medo nas pessoas por ser algo completamente desconhecido o que, para ela, seria o medo da morte. Ela, igualmente, percebe que as pessoas são muito influenciáveis pelo que dizem ao tratar do sobrenatural, e por isso sentem medo. Ela pensa que as pessoas às vezes podem sofrer lavagens cerebrais para acreditar em algo relacionado ao sobrenatural, e por isso temê-lo.

Em relação a sua *Trajatória de Gênero*, Juliana se vê como mulher feminina e heterossexual. Para ela, ser mulher é sempre ser uma boa mãe acima de tudo, buscar ouvir e compreender seus filhos e ser respeitada. Nesse sentido, ela aborda a temática do feminismo e se posiciona contrária à ideia de direitos iguais para ambos os gêneros, por não considerar que ambos sejam iguais. Juliana defende seu ponto de vista sobre a igualdade dos gêneros se apoiando sobre a perspectiva de determinação biológica. O homem é naturalmente mais forte, poucas mulheres poderiam competir com ele, no máximo lutadoras em alguns casos. Ela traz a ideia de que o cosmos criou o homem e a mulher para serem diferentes, a mulher traz a vida e apenas isso já a coloca em um estado de fragilidade; contudo, ao mesmo tempo, esse fato a concede uma posição de maior relevância que o homem. Sendo assim, não poderia haver direitos iguais se a natureza não os fez iguais.

Juliana reconhece um machismo intrínseco na sociedade quando trata do mercado de trabalho, pois percebe que o homem segue ganhando um salário superior ao da mulher. Igualmente, tratando de relações entre homens e mulheres, ela relata passar raiva frequentemente, pois percebe um preconceito quanto às amizades entre pessoas de gêneros diferentes. Juliana relata que já teve suas amizades com homens descreditadas e criticadas por outras pessoas, pois sempre sugeriam que havia algum envolvimento romântico entre os dois, mesmo que um deles fosse comprometido, uma vez que um homem não seria capaz de se aproximar de uma mulher sem ser com interesse sexual.

Juliana se declara conservadora quando apresenta sua perspectiva sobre o lugar da mulher na sociedade. Para ela, a mulher que se dá ao respeito é respeitada. Nesse sentido, critica mulheres que mostram o corpo, diz que se querem conquistar seu espaço devem utilizar sua intelectualidade. Que a mulher tem que ser respeitada por seus argumentos, não pelo corpo. Seguindo essa lógica, ela se define contrária aos movimentos atuais feministas. Juliana faz diversas críticas aos modos com que as mulheres vão às ruas defender o feminismo, ela aponta que atualmente esses movimentos reproduzem cenas de dar nojo como, por exemplo, cagar e mijar nas ruas ou na imagem do presidente e ficar com os corpos completamente nus. Para ela essas mulheres que representam os movimentos atuais não sabem se respeitar. Juliana se considera uma feminista, porém define seu feminismo diferente do atual que descreveu, para

ela essa causa deve lutar apenas pelas coisas boas, entre eles cita a igualdade salarial e o respeito mútuo para ambos os gêneros.

A entrevistada relata que já se encontrou em situações em que foi menosprezada e oprimida pelo simples fato de ser mulher. Ela cita a circunstância de uma reunião de condomínio logo que se mudou em que, quando ela se prontificou a expor sua opinião, teve sua fala desvalorizada, e na sequência, quando um homem reproduziu a mesma visão que ela expôs, a fala dele foi levada em consideração. Desse modo, reconhece que a mulher não é valorizada na sociedade em nenhum espaço, nem mesmo na escola e afirma ser um caminho difícil para conseguir chegar longe.

Juliana destaca seu casamento com o pai de sua filha, que durou cerca de vinte e cinco anos, como um relacionamento marcado pelo controle e desmotivação do marido para com ela. Comenta que, apesar de não ter tido problemas econômicos, sempre que tentava algo novo para sua vida, como retomar seus estudos, seu ex-esposo a desincentivava a ponto de desistir. Ela chegou a tentar trabalhar na empresa dele e ele não a permitiu, reproduzindo o discurso de que “mulher dele não entrava lá”. Hoje ela diz que sente raiva só de lembrar.

Quanto a violências verbais e psicológicas por ser mulher, Juliana chegou a sofrer em reuniões e em casa com seu marido. Ela conta que, por ser casamento, era algo que parecia ser o usual, afinal, ela diz: “sabe como são casamentos, né?”. Outro ponto que ressalta é a educação de seu ex-marido, em que sua ex-sogra teria motivado esse comportamento machista desde cedo, sempre fazendo suas filhas realizarem as vontades de seus filhos, e isso não teria como Juliana mudar.

Em relação aos seus *medos enquanto mulher*, afirma atualmente não temer quase nada, ela diz que aprendeu a se defender e é uma pessoa que chega a ser brava demais. Quando mais jovem poderia temer sofrer com violências por ser mulher, mas agora, após tudo que já passou, ela diz não sentir medo de mais nada.

Quanto a sua educação dentro de casa, ela afirma que cresceu em um ambiente conservador e machista, principalmente por parte de seu pai, que pregava a necessidade do casamento para as mulheres da família. Juliana não teve incentivo dos pais para entrar na faculdade, ela conta que teve que se mudar para Porto Alegre aos vinte e poucos sozinha. Eles aceitaram pagar seu curso, mas ela deveria estar por conta própria. Assim, ela tinha que se virar sozinha e contava apenas com um pouco da ajuda financeira dos pais.

Apesar de seu esforço, não concluiu a faculdade e não pôde se dedicar a profissão. Mas Juliana não se arrepende de suas decisões, para ela, se tivesse continuado trabalhando não teria conseguido se dedicar tanto à educação de sua filha, da qual tem muito orgulho.

Em relação a *Maternidade*, Juliana, que possui única uma filha de 20 anos, não teve uma gestação nenhum pouco tranquila. Ela não conseguia de jeito algum engravidar, pois estava se recuperando de um câncer de colo de útero e, como teve de fazer uma intervenção que diminuiu o colo de seu útero, se tornou ainda mais complexo. Quando se mudou de cidade com o marido, acabou se surpreendendo com sua gravidez, que não estava planejada. Ela conta que amou desde o princípio sua filha. Contudo, já no começo da gestação, seu médico a alertou sobre as complicações que estava prestes a lidar, como ser obrigada a fazer repouso total por 9 meses, podendo somente levantar para necessidades e alimentação. Essa circunstância desencadeou um quadro de depressão em Juliana, principalmente pelo medo de perder seu bebê. Ela diz que tinha vezes que ficava confusa, não se localizava no espaço, acredita que chegou no “fundo do poço”. Juliana enxerga o processo de gestação como complexo, longe das mil maravilhas que muitas vezes são descritas. Ela conta que sofreu com forte ânsia de vômito recorrente e como sua gravidez era difícil, a afetava psicologicamente. Igualmente, para Juliana o período da maternidade é cercado de medos, pois não se sabe exatamente o que fazer, nem como pegar o bebê. Juliana descreve esses dois processos como lindos, por conta dos filhos, mas muito estressantes. Seu único medo despertado durante a gravidez era o de perder sua filha.

Quando questionada sobre a sua gestação, Juliana descreve como traumatizante, ela cita circunstâncias como o médico que queria suturar, os remédios anti-abortivos que tinha de tomar e o fato que não podia sair da cama para nada, nem para ir ao mercado. Juliana conta que toda vez que ia a ginecologista chorava. Ela ainda estava se recuperando de uma doença que tinha tido e com as complicações e medos da gestação, acredita que tudo se tornou uma bola de neve.

No caso de sua gestação e a educação da filha, Juliana sempre contou com o total apoio do ex-marido. Ele a ajudou com seu quadro de depressão, que se iniciava na época, e com todas as questões que envolvessem a filha desde bebê. Ela o descreve como um ótimo pai, que sempre priorizou a filha, mas como um péssimo marido.

Em relação ao seu *consumo de mídias*, Juliana utiliza diariamente plataformas do celular como o facebook para política e o instagram para fotos pessoais, e assiste regularmente televisão para acompanhar noticiários. Do mesmo modo, ela é uma grande apreciadora de filmes e opta pela plataforma do Netflix para assisti-los. Ela conta que antigamente era uma cliente frequente locadoras de filmes, e chegava a assistir quase todos disponíveis de seu gosto. Em contrapartida, não tem costume de ler livros, sempre opta por filmes e séries.

Juliana atualmente enfrenta um quadro de depressão e ansiedade e revela não se sentir disposta a consumir produtos de horror, uma vez que a afetam psicologicamente. Ela conta que nunca gostou do gênero e compartilha que quando criança já sentia medo dos monstros da série

Perdidos no Espaço (*Lost in Space*, 1965-1968). Juliana, a 30 anos atrás, desenvolveu síndrome do pânico. Ela relata que na época não havia remédios conhecidos como hoje, e tinha dificuldade em explicar aos seus familiares seus ataques que poderiam vir até dentro de casa. Ela os descrevia como a sensação de estar correndo de um estuprador e tendo a certeza de que ele fará tudo o que quer, inclusive te matar, e não há formas de escapar e gritar. Em razão desse quadro, Juliana passou a evitar o consumo de produtos de horror, pois relata que através do gênero as sensações ruins, como angústia e medo, voltavam à tona.

Juliana destaca o filme *A Dança dos Vampiros* (Roman Polanski, 1967) como o que a fez mais sentir medo. Contudo, *O Bebê de Rosemary* foi o filme que mais a marcou por envolver filhos. Outro filme que destaca, agora pela figura do monstro, é a animação *Coraline e o Mundo Secreto* (Henry Selick, 2009), que despertou medo em Juliana e sua filha pelas ações que ocorriam no outro mundo e que os pais da menina faziam. Igualmente, ela ressalta os botões nos lugares dos olhos que a mãe de Coraline tinha.

5.1.2 Sentidos sobre o filme

Conforme observamos, Juliana não estabeleceu uma relação muito próxima a produções de horror, apesar de ter apresentado uma frequência de consumo de obras cinematográficas. Sendo assim, podemos supor, e de fato é nítido no decorrer da entrevista, que ela não possui muitas competências voltadas ao gênero de horror. Suas respostas estão mais envolvidas com as suas sensações despertadas e com as imagens que ficaram gravadas em sua memória, do que com aquilo que o diretor teria tido a intenção de construir.

Juliana assistiu ao filme *O Bebê de Rosemary* apenas uma única vez quando tinha entre 18 e 20 anos, ela conta que optou por alugá-lo em fita cassete. Na época não havia muitos modos de se pesquisar sobre essas produções, não existiam redes sociais, mas a obra seguia muito comentada, ainda que passados 10 anos de sua estreia. Nesse sentido, Juliana aponta que ao compartilhar com seus amigos suas experiências com o filme, mesmo que estivessem tomados pelo medo, sentiam a curiosidade de seguir assistindo e, principalmente, de ver como era o tal bebê de Rosemary. Juliana destaca: “aquilo me marcou. *Aí tu pensa sair da tua barriga um bicho daqueles*”. Em seguida, relaciona ao filme *Alien: o oitavo passageiro* que havia lhe marcado tanto quanto o *Bebê de Rosemary* pela questão de ser algo que estava dentro da barriga da personagem.

A relação que a entrevistada estabelece me parece interessante para pensar como a questão do corpo a afeta. Por mais que Juliana tenha negado sentir qualquer medo quanto as

mudanças de seu corpo durante a gravidez – que em seu caso chegava a atingir níveis de complicações – a questão ainda está muito presente em suas concepções. Acredito que esse fato se dê não apenas por sua difícil gestação, mas também está relacionado ao seu quadro de síndrome de pânico que vinha se desenvolvendo, em que ela relata a sensação como uma tentativa falha de correr de um estuprador, pois sabe que ele lhe fará mal sem que consiga escapar. Nos filmes *O Bebê de Rosemary* e *Alien: o oitavo passageiro*, a criatura que faz mal não tem como ser evitada pois está já dentro do personagem assim como a angústia da entrevistada.

Ressalto que, conforme Juliana apontou, sua última experiência de assistência ao filme foi a mais de 20 anos atrás. Sendo assim, estamos lidando com uma entrevistada que está trabalhando com imagens e sentidos que foram construídos a partir de sua memória por todo esse tempo. Sua lembrança se embaralha em algumas questões, como a quantidade de vezes que a seita aparecia reunida e realizava rituais envolvendo Rosemary – Juliana descreve que haviam sido várias, mas foi apenas uma – e se confunde em relação aos personagens dos Castevet (os vizinhos idosos), citando-os como pais de Rosemary ou Guy. Mesmo assim, o filme ainda está muito presente em sua memória passado tanto tempo, o que torna ainda mais interessante a análise de suas concepções, visto que aquilo que está nítido são claramente elementos que a marcaram muito.

Nesse sentido, ao ser perguntada sobre o que acha do filme em geral, Juliana descreve como horrível, e ressalta o uso do satanismo através de trabalhos macabros para conseguir poder e sucesso na vida. Ela diz:

“Tudo é poder. Eles querem poder. Então eles usam o nome do Diabo. Veneram o Diabo e o satanismo e matam a própria prole, a tua mãe e teu pai em nome de poder e dinheiro. [...] Tu tem liberdade, mas até certo ponto. Tua liberdade vai até onde vai a liberdade do outro. Se o satanismo precisa de mortes, na cabeça deles, para ter poder e dinheiro, aí já não é mais liberdade de culto”

No mesmo sentido, Juliana destaca não sentir medo atualmente dessas pessoas, mas descreve suas sensações como revolta, nojo e raiva. No trecho anterior, retirado da entrevista, podemos conectar a fala de Juliana a respeito da seita, ao produto midiático que havia apontado estar consumindo no momento, a série documental *Filhos de Sam*. No trecho em destaque ela enfatiza o uso do satanismo como o grande impulsionador dessas sensações que citou, contudo, até começar a assistir a série – que trata de seitas reais satanistas – Juliana não sabia ao certo se existia de fato essa religião e o que eles faziam, ela acreditava que o filme *O Bebê de Rosemary* havia inventado tudo. Atualmente, após assistir a série, ela se conscientizou de que tudo era real

e segue sendo, o que com certeza acabou atingido sua percepção sobre o filme hoje e, igualmente, tê-la feito reviver toda essa parte da narrativa do filme.

Se antes o satanismo para ela era uma invenção, não teria por que ela se preocupar tanto passado o filme. Mas ao tomar conhecimento da realidade desses fatos e, essencialmente, descobrir os casos verdadeiros, o que poderia ter sido medo há anos atrás se transformou em raiva e nojo. Esse aspecto nos permite retomar a questão do irrealismo apresentada no capítulo teórico sobre o horror. Quando tratamos do prazer, principalmente, em relação ao gênero de horror supomos três elementos, conforme aponta Glenn Walters: tensão, relevância e irrealismo. No caso que estamos lidando aqui se destaca o potencial irrealista para Juliana, pois, quando o satanismo se tornou real e concreto através de imagens e narrativa – me refiro à série *Filhos de Sam* – podemos supor que a percepção da entrevistada se alterou assim como a dos alunos que participaram de uma experiência organizada por Haidt, McCauley e Rozin, que consistia em assistir vídeos-documentários com cenas demasiadamente fortes e reais, mas que seriam comuns em filme de horror. Juliana assim como esses alunos, ao estar à frente do documental e real, teve sensação de nojo despertada. As imagens e narrativas que foram apresentadas à participante por meio da série *Filhos de Sam* ajudaram a compor seu imaginário a respeito do satanismo. Logo o que apenas causava certo medo, se torna repulsivo e revoltante conforme a série lhe desperta e ela comenta:

“Como eu era mais nova, fiquei com medo desse satanismo. Porque tudo quando é obscuro a gente tem medo, né? Naquela época pode ser que eu tivesse tido mais medo sim, mas eu achei que fosse ficção. Agora que a gente começa a ficar mais velho e assistir a outras coisas e vê que isso existe de verdade, então eu hoje não tenho mais medo. Eu tenho é revolta.”

Em vista disso, a percepção de Juliana acerca do bebê está aliada à sua impressão do satanismo. Ela, a partir do consumo deste novo produto midiático, começou a construir uma nova percepção a respeito dessas seitas, com base no que assistia. Hoje ela concebe essa religião como algo doentio e caso de polícia, pois esses cultos estariam diretamente relacionados à morte de inocentes em troca de poder. Desse modo, a personagem do bebê não se distancia disso, Juliana o concebe como a representação de todo o mal no mundo e, essencialmente, o mal retratado na película e reproduzido contra Rosemary através da manipulação do marido, das vezes em que ela era dopada e como rastro do Demônio.

Quando entramos na questão de Rosemary, Juliana consegue estabelecer uma conexão com a personagem ao afirmar ter se colocado no lugar da protagonista nos momentos de sua

manipulação. Tanto que define a construção do horror no filme a partir do comportamento controlador das pessoas direcionado à Rosemary. Para a entrevistada o horror se situa nessas tentativas de manipular e enganar a protagonista, que parte de pessoas comuns que deveriam demonstrar apoio. Sendo assim, apesar do esforço da película em sugerir Rosemary como louca, para Juliana a única interpretação plausível dessa personagem é compreendê-la como a grande vítima de todos ao redor.

Ao ser questionada sobre o que mais a marcou no filme, Juliana não hesita em resgatar os momentos em que se familiarizou com a dor da personagem: “*eu me coloquei no lugar dela*” “*drogar ela de noite, para poder fazer esses rituais (...) usavam o corpo dela sem permissão*”. Sob esse contexto, sua sensação predominante era a de raiva daqueles que faziam Rosemary se passar por louca. Juliana, igualmente, retoma a questão da gravidez da personagem e cita como uma grande perturbação e indignação a entrega do bebê ao demônio no filme. A partir de seu diálogo, é possível compreender que suas concepções em relação à obra se aproximam de elementos identificados na sua trajetória pessoal e na sua trajetória de gênero.

Através de uma de suas falas, a participante resgata a questão do corpo sem liberdade de ação, condenado a sofrer com as maldades dos outros, componente que já havia sido introduzido quando falara sobre elementos marcantes em filmes de horror. Em sua trajetória pessoal, Juliana conta muitas vezes ter sido colocada na posição de oprimida de seus desejos e, do mesmo modo, ter sofrido de condições psicológicas como sua síndrome do pânico. Apesar da entrevistada não julgar a educação que teve tanto quanto sua relação com seu marido durante os anos de casada, me parece que essa sensação de opressão está situada desde sua criação que pode ser considerada conservadora. Juliana cresceu em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul que tem uma cultura mais conservadora, assim como a escola que estudou desde pequena era de origem católica, sendo submetida desde já a certos padrões. Principalmente dentro de casa, Juliana revela ter tido uma educação um tanto machista por parte de ambos os pais, que defendiam o dever da mulher como o de se casar e compor uma família, ao invés de buscar sua formação profissional. Nesse sentido, podemos observar como se situa a questão de gênero que Louro aborda e tivemos oportunidade de tomar conhecimento no capítulo teórico. A autora trata de como a sociedade e cultura supõe normas e padrões ao criar papéis de gênero e, essencialmente, reconhece uma estrutura de poder entre os gêneros; neste caso em específico, vale ressaltar a concepção desenvolvida por Foucault a respeito do biopoder, que seria o exercício de poder sobre os corpos de sujeitos a fim de enquadrá-los nos seus papéis de gênero. Para Juliana é o casamento imposto pela família como seu dever feminino. Assim ela, do mesmo modo que Rosemary, teve muitas vezes seu corpo posto como objeto por pessoas próximas que

deveriam demonstrar respeito aos seus interesses; logo, é lógica sua identificação e assimilação da personagem como a grande vítima, que de fato é na história, conforme observamos na análise.

Quanto à personagem do monstro, para a qual é direcionado o foco desta pesquisa, os sentidos produzidos por Juliana principalmente no que concerne ao reconhecimento da criatura, segue um caminho oposto ao proposto no filme *O Bebê de Rosemary* – de acordo com a investigação realizada no presente trabalho. Na análise constatei que o filme é construído sobre um jogo de sugestão, deixando o espectador com literalmente nada palpável a respeito da figura monstruosa. O mais óbvio a se deduzir seria o Demônio como a representação de tal figura, porém, como ele é visto apenas em um sonho, é mais uma vez sugerida a alucinação/sonho de Rosemary e ele é descredibilizado. Logo, há variadas interpretações possíveis de se ter e de se modificar durante a experiência até que o filme se conclua. Na investigação realizada, a conclusão a que cheguei é de que há dois monstros, o Demônio de fato e os Castevet, os vizinhos.

Já para Juliana, todas as questões direcionadas a compreender o mal que há no filme passam por um elemento essencial, o marido de Rosemary, Guy. Desde a pergunta sobre as cenas que mais a impactaram, Juliana cita aquelas em que vemos o marido mentir e manipular Rosemary: “*as cenas em que ele a enganava e drogava ela pra depois fazer aqueles rituais com um monte de gente ao redor, e aquelas cantorias horríveis, foi o que mais me marcou*”. Na realidade, Guy chega a drogar uma única vez Rosemary, com ajuda dos vizinhos, pois há apenas uma cena de ritual, outros momentos em que é dado remédios à protagonista, eles não passam pela mão de Guy, mas dos membros da seita. É interessante perceber como, mesmo durante esses anos todos, essas cenas ficaram muito bem registradas na memória de Juliana e, mais ainda como, a partir da sensação desperta e das imagens mais impactantes, ela ampliou em sua lembrança a repetição da mesma cena, como se ela se prolongasse a outros momentos no filme.

A partir dessa pequena introdução de suas primeiras perspectivas reveladas a respeito de Guy, o restante das perguntas que envolvem ele ou a personagem monstro começam a expressar uma conexão entre si nas respostas de Juliana. Desse modo, quando finalmente é instigada a se posicionar em relação à identificação do monstro, a entrevistada diz: “*O grande monstro é o marido. (...) Eu custo a acreditar, mas existe porque a gente está vendo as coisas que estão acontecendo no mundo, que um pai ofereça o próprio filho ao satanismo. Então o maior monstro ali é ele*”.

Juliana, então, compreende que a figura monstruosa vai além da representação literal de Diabo, para corresponder à pessoa que naquele cenário deveria ser a mais preocupada com o

bem-estar de Rosemary. Guy não poderia ser entendido como monstro a partir da análise realizada do filme nesta pesquisa, porém, da forma com que ele é recordado por Juliana, o personagem se aproxima da categoria de monstro. A memória da participante com o tempo modificou certos aspectos do filme servindo hoje para defender sua interpretação, como o comportamento destrutivo de Guy e sua natureza. Para Juliana, Guy drogou sua esposa diversas vezes e entregou o corpo dela a rituais satânicos. Igualmente, cedeu seu filho ao Diabo, o que para a participante consiste na pior de suas ações. Ele também teria feito mal à sogra, drogando-a e teria se tornado membro da seita responsável por grande parte das ações ruins. Logo teria se transformado em um bruxo, o que faria sua natureza deixar de ser meramente humana.

A significação expressa por Juliana deturpa acontecimentos que de fato são registrados na película, como as ações de Guy que, como já apresentado, teria dopado Rosemary, contudo, somente uma única vez e consentido um único ritual que seria o de fecundação de sua esposa pelo Diabo. Quando a entrevistada menciona a entrega do filho, Guy na realidade não é o pai em nenhum sentido daquela criança, pois nunca sequer pensou em cuidar do bebê, mas sim entregá-lo aos bruxos. E a sogra mencionada por Juliana não existe de fato, possivelmente ela a confundiu com Minnie Castevet, a vizinha bruxa e idosa que era a única mulher mais velha apresentada pela narrativa, tornando sua perspectiva ainda mais curiosa no momento no qual busca em sua memória essa personagem e a concebe como vítima, enquanto, em minha análise, é o monstro.

Para essa avaliação de Guy como possível monstro, resgato a classificação de *deformed and destructive beings* (DDBs) concebida por Ochoa, que propõe dois aspectos essenciais para definir o monstro no horror: a deformação e o potencial de destruição. A ação que pode ser considerada de fato destrutiva desempenhada por Guy, é vista somente em relação à esposa, ao permitir a realização do ritual satânico em troca de seu próprio sucesso, e através da constante manipulação de Rosemary para que ela não suspeitasse da bruxaria. Do mesmo modo, ao observarmos a questão da natureza (deformidade) de Guy, essa não se altera assim como sua aparência, uma vez que ele não chega a pertencer ao clã de bruxaria, afinal não é um bruxo e, do mesmo modo não desenvolve um comportamento psicótico. Guy apenas é um homem egoísta e covarde, então, pode ser compreendido como um personagem positivo de caráter corrompido, pois seu potencial destrutivo não é suficiente e sua deformidade inexistente para que seja classificado como um monstro.

Contudo, no caso de Juliana, essas perspectivas desenvolvidas por Ochoa não correspondem a fatores que ela considera essenciais na identificação de tal figura. A entrevistada não vê como necessário elementos equivalentes à aparência e natureza da criatura

para a definição dessa personagem, pois, no caso dela, o temor característico do monstro surge de sujeitos comuns que se fazem passar por bons na intenção de enganar o herói. Já quanto à questão da destrutividade, Juliana se alia às perspectivas de Ochoa e descreve como a maior característica do monstro no horror:

“Aquele psicopata que não sente nada, principalmente remorso. Então o matar, tanto faz para ele jogar uma caneta fora ou matar uma pessoa. É esse psicopata que acha que matando o filho vai ter o que quer, e a vida humana do filho não é importante,”

Nesse sentido, tendo formado seu ponto de vista sobre a constituição de um monstro, Juliana analisa como é construída a personagem de Guy, com base em suas concepções, para que se enquadre na representação de tal figura:

“Esteticamente ele parece uma pessoa normal, um cara bacana que trata bem a esposa. Que faz de tudo para parecer que é um amor para ela, mas é uma pessoa psicopata. Ele leva tudo para ela, dá comida na boca, tudo para que ela não possa acreditar que ele tá junto nessa. Por isso quando ela descobre ela conta para ele torna tudo pior ainda, pois ele a manipula mais. [...] Ele enganava, ele a manipulava. Ele fazia ela acreditar que estava enlouquecendo. Ele a manipulou o tempo inteiro até que saísse o bicho que, no caso, é a representação do mal.”

Acredito que os componentes que permitiram à Juliana chegar a esta interpretação estão relacionados, principalmente, aos seus medos e trajetória pessoal. Minha constatação surge a partir dos elementos que a memória da entrevistada resgata, pois pela lógica de Juliana, registrada no trecho em destaque, os Castevet se enquadrariam como monstros também. O casal de idosos estão distantes de uma representação incomum, além de sempre demonstrarem cuidado e preocupação com Rosemary, para que pudessem estar por perto e a manipular ainda mais. Contudo, Juliana sequer lembra que os idosos não eram inocentes, e sim bruxos. Hoje, ela os confunde com familiares preocupados de Guy ou Rosemary, que poderiam ser sugeridos como possíveis vítimas. Sendo assim, observo com mais atenção a trajetória pessoal de Juliana, pois me parece que a resposta para sua identificação de monstro está próxima de medos e experiências já vivenciados por ela.

Nas falas da participante voltadas às significações atribuídas ao filme, predominam certos aspectos que teriam sido os grandes motivadores de suas sensações mais intensas, são eles: a manipulação de Guy sobre Rosemary; a entrega de um filho ao Diabo em troca de sucesso; e o conhecimento de que existem pessoas envolvidas com o satanismo que estão dispostas a matar outras por poder. Nesse caso, destaco os dois primeiros elementos citados

para estabelecer uma conexão com a trajetória e medos descritos por Juliana. A jornada pessoal da entrevistada é marcada por conflitos em relação à maternidade/gestação e a sua trajetória de gênero, principalmente envolvendo seu ex-marido. Juliana, quando cita seus medos em relação ao filme, não consegue se desvencilhar da questão maternal que hoje a envolve. Talvez, quando fosse mais nova, seus sentidos em relação a seu pavor despertado teriam sido relacionados a outros fatores que não os citados agora. Ela estabelece como seu maior medo o seguinte:

“Na época acho que tive medo de que ocorresse algo assim comigo. De alguém se fingir de ser bonzinho, o próprio marido, e te enganar daquela maneira de entregar teu próprio filho. Então isso é o maior pavor de uma mãe. Esse é o pavor que a gente tem.”

Podemos observar que, à medida em que é descrito por ela seu medo no período de sua assistência ao filme, seus medos atuais tomam conta de sua fala. A relação com o marido e a criança possivelmente não teriam tanto impacto na época, uma vez que não era casada muito menos mãe. Em correspondência à sua trajetória pessoal, penso que as complicações desenvolvidas durante a gestação, tal qual Juliana descreve, assim como sua relação complicada com o ex-marido, possam tê-la afetado de modo que chegasse nessa concepção de medo hoje. A participante descreveu que seu antigo relacionamento havia sido marcado pela opressão do esposo em diversos momentos. Ele reproduzia comportamentos e pensamentos machistas para com ela dentro de casa; contudo, em relação a sua filha, ela destaca que ele sempre concedeu todo seu apoio e carinho. Durante a gestação da filha, Juliana descreveu como um período doloroso psicologicamente para ela, no qual regularmente era tomada pelo medo de perder seu bebê, devido aos riscos a que estava exposta. Desse modo, essas experiências que atravessam sua jornada até aqui acabam influenciando essas concepções que resgata agora, incluindo sua perspectiva em relação ao marido de Rosemary como o grande monstro do filme.

Mesmo que em desacordo com o que Juliana afirma, me parece que ela se identifica com os medos de Rosemary e a sua relação com Guy, e é nesse sentido que seu medo se desenvolve assim como sua constatação do monstro. Tanto Rosemary como Juliana tinham a grande expectativa de ter um filho e enfrentaram gravidezes de risco. A entrevistada alegou não ter sentido dor conforme a protagonista apresentou na narrativa; todavia, ambas compartilharam o medo de perder seus bebês. Já ao tratar de Guy, Juliana não estabelece uma identificação com o comportamento dele em relação ao bebê, mas com a própria esposa. Guy e o ex-marido de Juliana são homens que prezam por manter-se alinhados ao seu papel de gênero, buscando reproduzir um comportamento que assegure sua posição dominante frente as esposas, que

devem ser submissas. Vemos isso claramente na narrativa do filme, principalmente porque naquela época ainda era algo visto como comum, e no caso de Juliana, esse aspecto se torna nítido quando ela descreve as opressões e desvalorizações que sofreu durante o casamento. Logo, o medo de Juliana, descrito no trecho destacado anteriormente, está vinculado ao seu medo de perder seu bebê – desenvolvido durante a gestação e que perdura aos dias de hoje como mãe – e se soma tanto à sua dificuldade apresentada naquele período, como ao comportamento de seu ex-marido em relação a ela. Pois, em virtude de sua condição, ela se encontrava em uma situação de vulnerabilidade e precisava confiar nele como pai de sua futura filha.

Sendo assim, seu medo e concepção de monstro construídos sobre a película me parecem estar associados à sua necessidade de confiança em um homem que deveria dar-lhe conforto – o pai de sua filha – pois não seria capaz de prezar pela saúde dela sozinha. Nesse sentido, busco como complemento a minha percepção a fala de Juliana a respeito da forma com que via a relação de Guy com Rosemary.

“Ele colocou o poder acima da família, então ele era o próprio Diabo, também. Quem põe a própria família, o próprio filho a disposição do satanismo, é o próprio diabo em pessoa ali. Mesmo que há um representante maior ali, se tu é o pai, tu é o pior de todos. Aceitou fazer isso e ainda drogava a tua mulher.”

5.2 Matheus

5.2.1 Trajetória cultural e midiática

Matheus é um homem cis de 18 anos, heterossexual, nascido e criado em Parnaíba, interior do Piauí. Em relação à sua *Formação*, o participante atualmente cursa a faculdade de Direito e trabalha como vendedor, mas revela ter iniciado no mercado de trabalho aos 15 anos como jovem aprendiz.

A respeito de sua *Trajetória de Gênero*, quando questionado sobre o que é ser homem, o entrevistado expressa sua visão de um papel intimista, subjetivo a cada um, mas que para ele corresponde à responsabilidade de construção e desconstrução de ideias e valores a respeito do que já foi construído historicamente sobre o “ser homem”, e afeta ainda hoje a sociedade.

Ao tratar de sua percepção sobre as diferenças entre homens e mulheres, Matheus, da mesma forma que na indagação anterior, demonstra reconhecer uma diferença de tratamentos

entre os gêneros, na sociedade. Para ele homens e mulheres possuem muitas distinções, mas ambos nascem com pressões diferentes sobre papéis a desempenhar: o homem tem que ter uma postura dura, rejeitar sentimentos, esconder o que sente, enquanto a mulher deve sempre procurar demonstrar algo a sociedade, e ocupar sua posição de mãe e dona de casa.

Matheus encara que a mulher hoje consegue ocupar posições importantes na sociedade, contudo, percebe que persiste muita discriminação voltada a elas nesses espaços, principalmente em cidades do interior como a sua, na qual reconhece que cargos inferiores são destinados ao gênero feminino. Já observando como as relações entre homens e mulheres se constroem, acredita que nos dias atuais os homens vêm procurando aprender e respeitar mais o outro gênero, buscam uma admiração ao invés de inferiorizá-las. Para o entrevistado, essa mudança do comportamento masculino é essencial para que as mulheres consigam atingir a mudança que esperam. Nesse sentido, o participante comenta que os movimentos feministas atuais são de extrema importância pois, se não existissem, as mulheres possivelmente não teriam conquistado grande maioria das vitórias que possuem hoje.

Como homem, Matheus alega nunca ter sofrido qualquer opressão ou desvalorização, ele enfatiza que o uso da palavra opressão é muito forte, por isso diria que já se viu em situações particulares envolvendo sua família, nas quais se sentiu desconfortável com comentários que revelavam uma masculinidade frágil daqueles que se dirigiam a ele. Ao ser questionado sobre seus medos enquanto homem, o entrevistado apresentou mais um receio que um medo propriamente materializado. Matheus se preocupa em não conseguir ser o que a família espera dele e decepcioná-los, pois, sempre recebeu apoio total de seus pais para todas suas decisões.

Quanto à sua família e educação, Matheus mora com seus pais e possui apenas um irmão de 21 anos, que já não mora mais com ele. Afirma que sempre teve boa educação em casa, apesar de comportamentos desagradáveis que ele percebia ao redor. Igualmente, teve o privilégio de estudar em ótimas escolas na sua cidade.

Em relação à *Maternidade*, o entrevistado comenta que pretende ter filhos um dia, e alega desconhecer bastante coisa que envolve esse processo, mas entende como algo muito forte, principalmente para a mãe. Para ele, a maternidade e gestação são momentos incríveis, ele destaca o fato de estar carregando uma pessoa dentro de si e imaginar que essa pessoa vai crescer e tomar consciência do mundo um dia. Contudo, ele resgata a questão que envolve o papel da mãe, aos seus olhos de extrema importância, para criticar um comportamento das pessoas ao redor dela que, durante o período de gravidez e criação dos filhos, parecem apenas demonstrar preocupação e cuidado em relação à criança e acabam desvalidando a consciência da mãe.

Por volta dos 7 anos, ele conta que acompanhou de perto a gravidez do primeiro filho de sua prima. Ele percebia como aquilo era difícil para ela, uma hora ela se sentia bem e outra hora não. Matheus passava bastante tempo ao lado dela e ela compartilhava o que sentia com ele. Hoje ele ressalta como era impressionante entender aquilo que ela falava. Ele comenta que conseguiu ver como o processo de gravidez é intenso e longe de mil maravilhas muitas vezes divulgadas.

Apesar de ter observado de perto a gravidez de sua prima quando ainda era criança, ao ser instigado a comentar sobre um momento marcante para ele envolvendo gestação, ele optou pela gravidez da namorada de seu irmão. Na época o entrevistado tinha por volta dos 16 anos, ele comenta que a namorada do irmão havia se mudado para outra cidade quando descobriu estar grávida. Sendo assim, ela retornou e Matheus conseguiu acompanhar mais de perto o processo dela. Ele destaca que era uma gestação com complicações, mas que conseguia notar o grande amor da namorada do irmão pela criança. Infelizmente, a gravidez era ectópica e ela acabou perdendo o bebê. Matheus fala que toda a família sofreu muito junto dela, e que até hoje ele sente o amor enorme que ela teve.

Nesse sentido, Matheus revela ter medos em relação às mudanças no corpo de uma mãe durante a gestação, pois fica preocupado com o estado dela. Ele comenta que em sua cidade é comum dizer que a criança está sugando a mãe, quanto a sua energia, consciência e até mesmo o peso. Ele se preocupa com o estado da mãe tanto durante a gestação, como depois também, afinal há ainda a fase de amamentação em que ela teria que se doar mais um pouco. Agora acerca dele se visualizando nessa situação, no caso como pai, alega sentir ainda mais medo, pois tem receio de que alguma complicação possa afetar o bebê ou a mãe durante a gravidez. Igualmente, tem medo do pós-parto e a forma com que a mãe pode reagir em relação à criança, pois revela que sua mãe sofreu muito de depressão pós-parto quando o teve.

Em relação às questões que envolvem a *Religião*, Matheus foi educado na igreja católica, chegou a ser batizado e a realizar a primeira comunhão, que teria sido o máximo de pressão que teria sofrido pela família em relação ao catolicismo. Apesar de sua mãe ser muito devota, ela acredita que a igreja é nosso próprio corpo. Apesar de católico, diz se sentir muito inclinado ao espiritismo. Ele acredita em espíritos, mas alega que nunca chegou a vivenciar diretamente algo relacionado ao sobrenatural que tenha o marcado, apenas seu irmão, quando criança, que teria tido uma experiência muito impactante que deixou toda a família mal, mas ele não quis especificá-la.

Para Matheus não há nenhuma figura mística capaz de fazê-lo sentir medo. Ele pensa que o sobrenatural ser usado como fonte a fim de causar algum medo, como no próprio cinema,

demonstra como as pessoas o idealizam. Matheus acredita que seja uma convecção que foi se desenvolvendo na cabeça das pessoas por ser algo desconhecido para uns, o que culminou em uma ideia equivocada. Ele cita como exemplo uma pessoa espírita e uma leiga vivenciando a uma situação sobrenatural. O leigo teria medo por não compreender e pensaria que aquilo poderia causar algum mal, já para o espírita a circunstância seria vista com naturalidade.

Através de seu *Consumo de Mídias e o Gênero Horror*, percebemos como o entrevistado está inserido em uma rotina que inclui o consumo de mídias sociais, como *Twitter* e *WhatsApp*, para variados fins, tanto o lazer e conhecimento, quanto o trabalho. No mesmo sentido, Matheus revela que sua proximidade e interesse pelo horror vêm desde a sua infância, ele sentia prazer em ter a sensação de medo, e na época buscava por ela nos filmes. Atualmente ele confessa ser difícil que um filme de horror o faça sentir tão intensamente esta sensação. Matheus demonstra significativa competência em relação ao horror formada, essencialmente, pelo seu frequente consumo de filmes do gênero. Essa característica se torna clara quando o entrevistado responde sobre o que lhe desperta interesse no horror, e demonstra conhecimento sobre estilos explorados pelo gênero antigamente e os que vêm sendo explorados hoje, elaborando uma crítica a diretores do início do século 21.

Matheus cita *O Bebê de Rosemary* como um filme de horror que teria marcado sua trajetória, e a figura do pai no filme *Hereditário* como um monstro marcante por, do mesmo modo que no outro filme apontado, não materializar a criatura monstruosa.

5.2.2 Sentidos sobre o filme

Matheus construiu uma trajetória voltada ao consumo de filmes de horror, conforme observamos anteriormente. Dentre tantos filmes assistidos que despertaram seu interesse pelo gênero, consegue identificar *O Bebê de Rosemary* como um dos mais marcantes em sua jornada de consumo, sendo o responsável por ter lhe introduzido ao estilo de horror psicológico. Ele descreve que assistiu ao filme três vezes, a última a pouco mais de um ano, e que a produção o afetou de tal modo que motivou sua pesquisa, tanto sobre a realização do filme, como sobre o trabalho do diretor Roman Polanski. Matheus fala durante a entrevista: “*é um dos filmes que eu mais pesquisei, porque eu fiquei muito fascinado quando assisti pela primeira vez*”. Quanto ao que pensa da obra, ele utiliza a palavra “revolucionária”, acredita que nas próximas décadas ainda irá se discutir esse filme e pensá-lo como “*um dos pioneiros na construção da indústria do horror*”.

O entrevistado demonstra um conhecimento específico em relação ao gênero de horror. Sua trajetória de assistências a filmes e pesquisas voltadas ao gênero cinematográfico o configuram como um espectador experiente nessa área, permitindo desenvolver competências sobre o horror e a produção aqui investigada. Martín-Barbero demonstra como os gêneros ficcionais estabelecem uma comunicação com seu espectador através do texto, pois esse carrega propriedades específicas que permitem ao espectador com um consumo frequente desenvolver um conhecimento aprofundado, possibilitando identificar e relacionar características específicas das produções. Matheus, nesse sentido, busca sempre em suas respostas estabelecer um contato com seus conhecimentos mais aprofundados a respeito do gênero de horror e *O Bebê de Rosemary*, deixando de lado uma conexão mais pessoal que poderia estabelecer com os elementos constituintes do filme e as emoções despertadas por ele.

Em se tratando dos personagens do filme e suas relações, Matheus expõe críticas ao casamento de Rosemary e Guy, mais precisamente ao comportamento do esposo. Ele fala sobre o desenvolvimento do relacionamento do casal ao longo do filme, partindo de um retrato apaixonado para um crime visto nos dias de hoje. O entrevistado tenta considerar a década do filme, anos 1960, como um período marcado por outras perspectivas, pontos de vista diferentes dos atuais. Mesmo assim, julga como algo muito delicado e difícil de assimilar o fato de Guy admitir ter estuprado Rosemary (transado com ela inconsciente). Em suas palavras:

“Então eu acho que a relação deles vai se desdobrando no decorrer da narrativa de modo a deixar muito mais pesado. Ele é um personagem essencial, mas ao longo do filme ele vai se tornando menos o companheiro que Rosemary precisa para ser um vilão, que fica confirmado no final.”

As ações de Guy despertaram um certo receio no participante, ao associá-las a possíveis relacionamentos que poderia estabelecer em sua realidade. Matheus revela que sofreu uma decepção com este personagem, pois era a última coisa que esperava dele quando lhe foi apresentado no princípio do filme. Ele comenta sobre essa jornada narrativa de Guy com Rosemary: *“talvez eu tenha tido receio depois de confiar nas pessoas, de pensar se aquela pessoa que ta comigo hoje pode estar contra mim amanhã. Foi um medo que eu poderia ter posteriormente, depois de assistir ao filme”*.

No mesmo sentido, pensa a respeito da gestação de Rosemary e as pessoas que a cercam. Para ele, o processo por si só é complexo e, no caso da protagonista, apesar de vê-la feliz quando descobre a gravidez, define o período como sufocante. Conforme observado em suas respostas para a trajetória pessoal, compreendemos que Matheus interpreta a fase de gestação como

momento difícil em diversos níveis, porém o caso de Rosemary chega a exceder o esperado de modo que o faz enfatizar o fato da personagem estar carregando uma criatura dentro de sua barriga. Além disso, ele complementa citando como a jovem é frequentemente controlada por todos a sua volta, dizendo a ela o que fazer e se intrometendo em sua gravidez, o que, para Matheus, “*acaba sendo sufocante pra ela essa questão de ter um filho*”.

Sendo assim, para o entrevistado, a protagonista se encaminha para uma identificação oposta à de uma figura monstruosa. Matheus encara que Rosemary esteve paranoica de certo modo, mas suas desconfianças vinham com razão, para ele tudo que ocorria ao redor dela era de fato duvidoso. Contudo, em vista da paranoia da protagonista, Matheus ressalta um elemento importante a ser considerado e que de fato foi incorporado na análise desenvolvida na presente pesquisa. Ele reflete que a focalização – o ponto de vista que nos é apresentado – expressa no filme acompanha apenas o ponto de vista de Rosemary, tornando o espectador tão confuso quanto ela. Não é possível compreender o que de fato ocorre e o que poderia ser apenas sua imaginação. Nesse contexto, Matheus fala que por mais que identificasse um nível de paranoia na personagem, nunca chegou a duvidar de seu caráter, e isso se dá em razão do gênero cinematográfico. O participante, por ter um entendimento mais aprofundado sobre o horror, supôs que o filme estabeleceria alguns padrões e Rosemary não estaria louca a respeito de tudo que a cercava. Matheus a interpreta como a verdadeira vítima da narrativa, ele diz:

“Tá todo mundo contra ela. Por isso eu coloquei no questionário que a maternidade era a principal ferramenta de construir medo no filme, pois ela tem várias vezes a opinião dela desvalidada, várias pessoas falando o que ela deve fazer, o que ela não deve fazer, o que ela deve tomar, como ela deve agir. O próprio marido dela meio que não se importa nenhum pouco com ela e com o próprio filho, só meio que tá lá presente e sugerindo coisas o tempo todo então meio que não está lá mesmo. Então ela acaba sofrendo tudo nas costas dela durante o filme.”

Em relação à sua interpretação sobre como o horror se constrói no filme, Matheus elabora uma concepção alinhada às reflexões apresentadas na etapa de análise do monstro. O entrevistado concebe a ideia de que a narrativa se desenvolve sobre um esquema de sugestões ao espectador. As circunstâncias apresentadas são organizadas de modo que induzam o espectador a alguma percepção que não passa de uma sugestão, pois não conseguimos formar uma noção concreta com o que é fornecido. Matheus diz: “*Ela ouve vozes, ela tem pesadelos, ela vê as pessoas agindo de forma estranha com ela e com a criança. O horror vai se construindo de maneira progressiva e sugerindo a gente a poder imaginar as coisas*”. A palavra sugestão não foi pensada durante a investigação realizada nesta pesquisa, contudo me

parece um complemento ideal a tudo que foi abordado. Em concordância com o observado, o filme brinca de certo modo com o espectador fornecendo pequenos elementos em que ele possa se apoiar e tentar moldar algo em sua mente. São recursos imprecisos, nenhuma ideia é capaz de se concretizar até termos a revelação da seita no final. E esse fator ocorre principalmente sobre a figura do monstro, que deve representar o mal na narrativa.

Matheus argumenta que a obra lhe provocou sensações de angústia e sufoco, e um pouco de medo em momentos pontuais. Tais emoções teriam sido produzidas a partir dessas sugestões que o entrevistado aborda. Para ele, o trabalho de direção de Polanski foi excepcional, pois esse constrói uma atmosfera de dúvidas e probabilidades igualmente capaz de sufocar o espectador. Nesse sentido, caracteriza o filme pela grande sensação de desconforto, atizada através dessas sugestões que o diretor *“vai apontando, como ele vai mostrando as pessoas, como as pessoas vão tratando a Rosemary, como ela vai imaginando as coisas, a própria atuação dela com o tempo se torna desconfortável de ver”*, devido a sua aparência.

O entrevistado aponta uma cena específica que teria sido a mais impactante em sua experiência, e a responsável por resumir tudo que concluiu sobre a obra: a sequência final do filme. Neste momento, Rosemary adentra a sala na qual está toda a seita reunida ao redor de um berço com seu bebê. Quando ela se aproxima dele e levanta o véu que cobre a criança, é tomada por um pavor ao visualizar, pela primeira vez, a face de seu filho. É neste instante que ela percebe que aquela criatura, a quem deu à luz, não se trata de um ser humano, mas do filho do Demônio. Para Matheus, o pavor que toma o corpo da personagem ao reconhecer no rosto de seu filho os olhos do Diabo é suficiente para afetar o espectador imensamente, principalmente por ser restringido ao público a imagem da criança tão temível. O participante complementa introduzindo um dado histórico a respeito das assistências ao filme:

“Inclusive tem histórias de antigamente de que quando as pessoas assistiram ao filme elas saiam da sala de cinema descrevendo o bebê exatamente como se tivessem visto, mas ele nunca aparece de fato. Por isso acho a cena mais importante.”

O entendimento de Matheus, expresso até aqui nas respostas desenvolvidas sobre a produção, demonstra suas competências quanto ao gênero de horror e, propriamente, sobre a obra *O Bebê de Rosemary* que, como podemos observar no trecho acima, foi capaz de despertar sua curiosidade para pesquisas mais aprofundadas a seu respeito. O entrevistado busca constantemente expor um olhar crítico sobre a película, recorrendo ao seu repertório de análises do próprio filme, na intenção de compreender as estruturas mais profundas do texto. Desse

modo, consegue identificar um elemento essencial no qual o filme se estrutura. Seguindo sua concepção sobre o horror produzido com base na sugestão, ele desenvolve sua compreensão acerca da constituição do mal na narrativa, em outras palavras, o monstro:

“O mal nunca se materializa, ele nunca se mostra, ele vai sendo sugerido e a gente vai imaginando as coisas. Essa é a parada da figura do medo se distinguir de pessoa para pessoa, porque depende de como a pessoa está, do estado dela, e o filme vai construindo isso. Assim o mal pode tomar proporções diferentes.”

O que Matheus expressa neste parágrafo vai, mais uma vez, ao encontro das reflexões concebidas no capítulo de análise do monstro. Em concordância com a investigação elaborada, o participante compreende o jogo confuso e intencional desenvolvido pelo autor na intenção de mexer com seu espectador. Não há nada concreto expresso quanto ao caráter dos personagens até que a película se conclua. A própria Rosemary pode ser suspeita, tudo depende da interpretação do indivíduo que assiste, pois até mesmo a figura do Demônio, que poderia ser considerada óbvia como representação de monstro, não é concreta. O mal é indeterminado, apenas sugerido de diversos modos ao espectador, para que esse especule e possa construir variadas lógicas até a conclusão do filme, na qual teremos uma confirmação de nossas expectativas.

Nesse sentido, podemos destacar um elemento evidenciado na concepção de Matheus que se refere tanto à obra investigada, como ao consumo de qualquer outra mídia cinematográfica. Apesar de não aprofundar aquilo que pensa a respeito dessa perspectiva, Matheus parece ter uma ideia, mesmo que básica, sobre o processo de recepção de um espectador. Ele cita como as visões dos espectadores variam de acordo com o seu estado emocional quando assistem a obra. Matheus, nessa breve afirmação, demonstra consciência sobre próprio espectador compreendendo-o para além de uma concepção funcionalista de um mero receptor de sinais (MALDONADO, 2013). Em sua fala se evidencia a percepção de que o espectador igualmente produz sentidos para o filme, fundamentado em seu estado durante a experiência de assistência. Por outro lado, a resposta de Matheus não demonstra a consciência sobre a relevância das trajetórias particulares de cada sujeito, considerando fatores culturais e históricos. Isso pode ter se dado em razão de um não aprofundamento nesta questão por parte do entrevistado e da entrevistadora.

A partir da argumentação expressa até aqui a respeito do mal na narrativa, introduzo agora a interpretação do entrevistado voltada ao monstro propriamente. Matheus, em sua fala tratando dessa figura na ficção de horror, apresenta um conhecimento aprofundado sobre seu

desenvolvimento histórico nas variadas fases do gênero no cinema. O entrevistado reconhece que o monstro é um personagem essencial e muito antigo, referenciando o filme *Nosferatu*, da década de 1920. Seguindo essa lógica, ele cita diversas fases do horror no cinema, exemplificando os estilos de monstros desenvolvidos:

“Então eu acho que a questão do monstro no gênero de horror é uma constante evolução. A gente tem aquelas criaturas mostradas no início do cinema, como Frankenstein, Lobisomem, depois tem aquela parada de juntar todas as criaturas e colocar no seu filme como as coisas que a Universal fazia nas décadas de 1940 e 1950. Tem a parada das criaturas que foram evoluindo como o Lobisomem Americano, depois vem o Shasher, tem o terror psicológico com Psicose e o Bebê de Rosemary... então é algo que vai evoluindo com o cinema.”

Da mesma forma, Matheus concebe tal figura alinhada a um mistério. Para além da sensação de medo e repulsa a ser produzida, ele reconhece que o monstro *“sempre despertou a curiosidade dos personagens e espectadores”*. Assim, pensando elementos essenciais que constituem um bom monstro na ficção de horror, o entrevistado defende que o aspecto da curiosidade, conferido à criatura, deve vir acompanhado de imprevisibilidade da mesma. Matheus exemplifica sua reflexão com o filme *O Tubarão* de Steven Spielberg: *“estamos o filme todo imaginando como é a criatura, a gente nunca vê, só vamos descobrir no final do filme. A criatura vai despertando nossa curiosidade, nosso interesse e o medo. Em contrapartida, nunca sabemos o que ele vai fazer e qual o próximo passo dele”*.

Sua perspectiva sobre o monstro se assemelha à lógica desenvolvida por George Ochoa em sua Teoria do Monstro ou Teoria dos Novos Seres. O teórico reflete sobre o potencial dessas figuras em atrair os espectadores por seu mistério que deve ser descoberto, pois os monstros são uma fonte do desconhecido, são caracterizados por sua composição que rompe com estruturas culturalmente definidas como naturais e normais. Em vista disso, a concepção de Matheus corrobora a teoria de Ochoa, o entrevistado se diz motivado a assistir a obra quando se constrói essa curiosidade sobre o desconhecido, essencialmente acerca da figura do monstro. A descoberta, conforme aponta o teórico, já é esperada, contudo é sua sustentação por maior tempo possível que prende o espectador.

Nesse sentido, para Matheus o aspecto da estética não é de extrema relevância ao se pensar a figura monstruosa atualmente. Ele entende que este fator contribuiu muito para o cinema de horror durante muitos anos, e é essencial para se construir a veracidade de algo horrível, todavia não deve ser pensado como o elemento mais importante da peça cinematográfica. A estética da criatura, às vezes, sequer é necessária. Para Matheus, não se pode

colocá-la acima de uma boa construção dessa curiosidade, há aspectos mais importantes a serem trabalhados. Em sua fala, ele diz: *“acho que um filme que consegue gerar o horror, amedrontar as pessoas, consegue tirar aquela tensão, aquela curiosidade sem mostrar o monstro, se torna mais conceituado. O exemplo disso é o Farol”*.

Pensando isso, com base no desenvolvimento de suas respostas nessa etapa e na perspicácia de sua visão em algumas perguntas, poderíamos supor que, mais uma vez, a interpretação do entrevistado estaria alinhada à trabalhada nesta pesquisa quanto ao aspecto central destinado a essa investigação, a identificação do monstro em *O Bebê de Rosemary*. Todavia, apesar de suas análises e conhecimento aprofundado sobre o horror, a interpretação de Matheus é direcionada a outro monstro que o definido na análise que realizada sobre o filme. Primeiramente, o entrevistado concorda que esta obra seja a mais difícil de se apontar um monstro; igualmente, entende que a maternidade é o tema central que circunda a narrativa. Matheus elabora a seguinte resposta quanto o que pensa a respeito do monstro:

“Eu acho que esse é o filme mais difícil de apontar um monstro em si. Que a gente vê tudo acontecendo com a Rosemary e fica “nossa é o bebê? É o pai da criança? Os vizinhos dela e tudo?”. Hoje eu vendo o filme acredito que o monstro seja o bebê dela pois, querendo ou não, o filho é a figura essencial para tudo que acontece na vida dela, na gravidez, no nascimento, durante a própria reprodução da criança, é essencial. Apesar de não ser exatamente uma figura temida, que desperta o medo do que vai acontecer e como vai se comportar, eu acho que é a figura que mais desperta a curiosidade, que mais desperta esse interesse durante a narrativa. Então acho que a figura central da maternidade que é a temática, a alegoria do filme, a criança é a figura central e ela é o monstro do filme.”

A argumentação de Matheus é bem desenvolvida e, de certa forma, plausível em sua lógica de determinação de um monstro no horror. O bebê com certeza carrega a narrativa, construindo um grande mistério sobre si próprio. Nesse sentido, o entrevistado parece assertivo em sua interpretação, podemos concordar que uma das maiores curiosidades construídas durante o filme é sobre a criança, se ela é filha do demônio ou de Guy, se ela sobrevive ou não e, essencialmente, qual sua aparência. Da mesma forma, estamos cientes de que seu nascimento é motivação para todos os horrores encaminhados. Nesse caso o monstro se encaixa com a própria percepção de Matheus, que determina a construção da curiosidade como fator essencial dessas criaturas. Em contrapartida, conforme ele mesmo aponta em sua fala, o fator da imprevisibilidade, o qual utiliza igualmente para a definição de um monstro, não acredita que seja conferido ao bebê com a intensidade anteriormente proposta ao citar o filme *O Tubarão*.

Ou seja, sob sua perspectiva, a personagem do bebê acabaria não se encaixando em sua própria determinação de figura monstruosa.

Na análise desenvolvida nesta pesquisa são incorporadas as propostas de George Ochoa para encaminhar esta interpretação. Observando a leitura de Matheus, é possível identificar uma proximidade de seu ponto de vista às lógicas contempladas pelo teórico. Para isso, é preciso estudar uma outra fala reproduzida pelo entrevistado:

“Eu acho que a criança é a figura essencial para desencadear as ações no filme. É ela que primeiramente desperta a paranoia [...], aí depois acaba fazendo a mãe ficar doente, então todos os horrores e desconfiâncias do filme acabam girando em torno da criança. Todas as paranoias, tudo que ela imagina, a forma como as pessoas vão agir com Rosemary, tudo é em torno da criança. Então acredito que seja dessa forma que ela cause o horror no filme.”

Baseando-nos neste trecho e no anterior do relato do entrevistado, podemos ter uma melhor compreensão do ponto de vista dele a respeito de sua leitura sobre o monstro, e agora aplicá-la à ótica de Ochoa. Resgatando a definição de DDB – seres destrutivos e deformados – podemos empregá-la ao bebê de Rosemary.

A criança pertence à classificação de deformidade que Ochoa sugere, mesmo que não tenhamos consciência de seu aspecto visual – somos apenas sujeitos a supor que os olhos se assemelham aos do Demônio que Rosemary viu em sua alucinação – a identificação do bebê com este fator ocorre no nível da natureza do personagem. Em concordância com nossa investigação, a natureza corresponde ao fator de deformidade, pois se contrasta a realidade humana ou ao conceito de uma mentalidade socialmente entendida como normal. No caso da criança, um ser concebido como símbolo de pureza, o fato de ser filho do Diabo logo a faz se afastar de seu caráter humano, conferindo seu aspecto de deformidade.

Quanto ao potencial destrutivo, seguindo a concepção de Matheus, o bebê seria o grande causador de todas as atrocidades reproduzidas, incluindo as dores e, principalmente, paranoias de Rosemary. Sob essa lógica, Ochoa não elabora uma determinação que exclua o monstro de ser o agente causador do mal motivando outros seres a reproduzir essas ações, tanto que muitos monstros sobrenaturais reconhecidos exercem seu poder através de outros corpos. Entretanto, neste exemplo citado, tais criaturas sobrenaturais, para que possam exercer o mal, devem se relacionar com os demais personagens desempenhando um certo tipo de controle sobre eles. Na defesa de Matheus, o bebê é o motivador de todas as ações ruins, mas não chega a exercer controle sobre qualquer personagem, a única que poderia favorecer essa interpretação seria Rosemary se suas paranoias fossem originadas da própria criança.

“Por que eu acho que a criança é o monstro? Porque é a questão central de tudo que tá acontecendo com a Rosemary, tá tudo bem até então. Tem aquele evento da mulher que cai do prédio, mas querendo ou não a culpa de tudo estranho e macabro que acontece no filme é depois que ela descobre a gravidez. Então eu acho que a criança vai modificando dessa forma a narrativa do filme, mudando de dentro para fora a personalidade e aparência da Rosemary, e de fora pra dentro, pela forma com que as pessoas vão tratar ela.”

A partir dessa leitura, devemos concordar que realmente o filho afeta a mãe, e com certeza é o propósito de todos ao redor da protagonista, contudo ele não exerce qualquer mal aos personagens, fora as dores de Rosemary, pois até mesmo sua confusão não é decorrente da criança, e sim das pessoas que a cercam e controlam suas ações. Matheus, em sua fala, designa como figura monstruosa o propósito que motiva o mal, elementos dispares que até podem estar unidos em um único personagem, mas não é o caso deste filme. O bebê é a motivação dos monstros, ele governa a narrativa, todavia não exerce o aspecto destrutivo imposto sobre a figura do monstro. No caso desta obra, o fator da curiosidade, tratado com devida relevância por Matheus, acaba não sendo conferido à personagem que representa o monstro. A curiosidade está em esperar por essa figura e tentar descobri-la, enquanto ela está o tempo inteiro aparente aos olhos do espectador, através dos Castevet.

Como complemento, destaco a argumentação de Matheus relativa *ao que o leva temer a figura do monstro em produções de horror*, pois elementos citados em sua fala, como a imprevisibilidade e o temor, não correspondem a sua própria interpretação do bebê como representação de tal figura.

“No Bebê de Rosemary, por exemplo, a gente cria um apego pela personagem, a narrativa, a forma com que o universo foi criado, e a gente fica com receio de não saber como o monstro vai alterar o rumo daquela história. Então, a gente acaba tendo medo do monstro assim, mais por questão dessa imprevisibilidade dele, a gente não sabe o que ele vai fazer.”

Matheus elaborou seu parecer sobre o monstro incorporando perspectivas baseadas em suas assistências e conhecimentos sobre a estrutura do horror. Seu ponto de vista, pelo que aparenta em suas respostas, foi fundado pelas suas possíveis análises realizadas sobre o filme, descartando um elo mais subjetivo do espectador com a obra. Nesse sentido, ao contrário do que afirma o entrevistado, há a uma abertura que possibilite interpretar elementos da trajetória pessoal de Matheus como fatores de influência acerca de suas perspectivas e/ou sensações produzidas sobre o monstro. Para ele, o máximo de relação que poderia estabelecer seria em

temer, a partir de sua assistência, confiar em pessoas erradas. Já conexões com sua interpretação, não lhe parecia cabível realizar.

Acredito que Matheus traz elementos convincentes em sua defesa que transpareçam uma certa imparcialidade de sua jornada pessoal, tendo como influência somente sua trajetória de consumo de horror. Todavia, ainda sim é possível visualizar algumas ligações de suas experiências anteriores a falas reproduzidas durante a entrevista. Apesar de não conseguir determinar uma identificação com a vítima, Matheus recorrentemente demonstra-se impactado pelas ações que a atingem. Ele não toma seu posto, mas desenvolve uma empatia pela personagem. Junto a isso, o entrevistado havia citado que o filme teria sido um dos mais impactantes dentro de sua trajetória de consumo. Sendo assim, me parece que além de toda parte técnica da película, a qual o participante trata com relativo fascínio, há a possibilidade de notar um elo com suas experiências já vividas. Matheus ressalta variadas vezes o tema da maternidade e sua importância narrativa tendo, durante a etapa do questionário, apontado como o verdadeiro monstro do filme, alinhada à paranoia de Rosemary que teria sido sua consequência. Assim, observando a jornada particular do entrevistado, percebo algumas experiências fortes envolvendo essa questão da maternidade que poderiam, de algum modo, afetar sua produção de sentido.

Matheus descreve ter acompanhado de perto duas gestações, a de uma prima quando ainda era criança e a da namorada do irmão quando tinha 16 anos. A respeito desses períodos, ele relata ter visto a potência do amor que elas desenvolviam pelos filhos, mas, do mesmo modo, notava como era difícil a posição em que se situavam, percebia elas sofrendo diversas vezes de dores físicas ou emocionais decorrentes da gravidez. Essas experiências com certeza afetaram a visão de Matheus sobre a maternidade, pois teve o privilégio de acompanhar as duas de perto e observar mais a fundo esse processo que muitas vezes acaba sendo romantizado. Nas perguntas da entrevista anterior (*trajetória pessoal de Matheus*) o participante discorre o que pensa a respeito da maternidade em si, para além da perspectiva de ser algo incrível, ele evidencia a posição da mãe e como essa está sujeita a diversos desafios impostos a ela, incluindo sua desvalorização muitas vezes. Do mesmo modo, Matheus concebe a gravidez da própria Rosemary:

“Ela fica muito feliz de estar grávida, mas com o tempo aquilo começa a ficar sufocante para ela. Tem aquela coisa de que tem um ser crescendo na tua barriga e tal e as pessoas ao redor dela ficam pondo o dedo na gestação dela, ficam controlando, dizendo o que fazer, aonde ir. Acaba sendo sufocante para ela essa questão de ter um filho. A criança, assim como qualquer filho, vai modificando o

comportamento da mãe, influenciando a visão e consciência dela. Eu acho que a criança tem o papel fundamental de moldar o comportamento da Rosemary porque eu acho que tudo gira em torno do bebê.”

Matheus parece desenvolver por Rosemary a mesma empatia que teve pela sua prima e a namorada do irmão, contudo, agora assiste a uma gestação muito mais conflituosa, em que vemos o corpo da mãe ser usado como objeto desde o processo de reprodução. Resgatando novamente a fala do entrevistado quanto ao que pensa da maternidade, ele relata sua visão acerca do recém-nascido que, em sua opinião, acaba tomando toda atenção das pessoas ao redor e, conseqüentemente, fazendo com que as preocupações voltadas a mãe sejam postas de lado e direcionadas somente a criança. No mesmo sentido, ele trata de seus medos em relação as mudanças do corpo materno durante esse período, e acaba citando uma especulação que pertence à cultura de sua cidade, relativa a que o bebê suga a energia das mulheres.⁴ Seguindo este contexto, ele lembra que havia colocado no questionário compartilhado na primeira etapa da pesquisa de recepção que a maternidade era a principal ferramenta para construir medo no filme.

Assim, podemos estabelecer algum vínculo entre a perspectiva referente aos medos de Matheus, a partir do que a mãe está sujeita a sofrer, e sua concepção de que a maternidade é o elemento utilizado para causar o medo na narrativa. A ideia que ele cita, e é difundida em sua cultura local, a respeito do bebê “sugar” a mãe, tanto em energia quanto em consciência, são afirmações que podem influenciar a percepção do entrevistado durante sua assistência ao filme, afetando, de algum modo, seu ponto de vista sobre o bebê. Na película a criança está de fato sugando sua mãe e lhe causando dores horríveis e, da mesma forma que ocorre na realidade, a mulher acaba alterando sua aparência e comportamento, conforme Matheus já havia destacado. Sendo assim, podemos perceber como suas percepções, decorrentes de suas experiências pessoais, possuem alguma relação com o seu entendimento desenvolvido sobre o filme. Acredito que a compreensão de Matheus junto das sensações que lhe foram despertadas a respeito de Rosemary possuem algum fundamento em suas próprias experiências. A visão sobre o bebê, de certa forma, me parece sofrer alguma influência de seus conceitos já formulados, atribuindo maior intensidade nas emoções por ele produzidas e em um ponto de vista crítico que estaria tomando forma.

Com isso, penso que a identificação do bebê como monstro não surge baseada na trajetória pessoal de Matheus, mas a partir de suas competências voltadas ao gênero de horror

⁴ O trecho em que ele menciona isso pode ser revisto na página 113.

e à obra *O Bebê de Rosemary*. Essa interpretação é o resultado de análises e tentativas de decifrar a estrutura proposta pelo autor, utilizando como apoio os sentidos desenvolvidos no seu percurso de consumo de tais mídias. Desse modo, as experiências particulares do entrevistado em relação à maternidade servem como suporte à sua noção já formulada do monstro, uma vez que elas afetam principalmente sua relação com a vítima do filme e as sensações que ela lhes provoca.

5.3 Camila

5.3.1 Trajetória cultural e midiática

Camila tem 20 anos, se considera bissexual e se identifica com o gênero feminino. Nascida em Porto Alegre (RS), hoje ela mora com a mãe, o padrasto e os irmãos em São Paulo (SP). Em relação a sua *Formação*, ela possui ensino superior incompleto, conta que começou a cursar Artes Cênicas, mas trancou a faculdade devido à pandemia. Sua profissão atualmente é de feirante, trabalhando como atendente na pastelaria do padrasto.

Em se tratando de sua *Trajetória de Gênero*, Camila afirma que busca pelo sentido do que é ser mulher na conexão do seu próprio eu com a energia que sente emanada pelo gênero feminino. Ao ser questionada a respeito do que considera as diferenças entre homens e mulheres, a palavra desigualdade é a primeira a ser citada, sendo relacionada às cobranças desparelhas impostas a cada gênero. Em seguida, a entrevistada traz sua perspectiva aliada a um fator mais pessoal que a afeta psicologicamente, tratando das diferentes visões que ambos os gêneros têm sobre relacionamentos. Camila entende que, considerando as diversas lutas que vêm sendo conquistadas pelo espaço e liberdade femininos, a mulher mantém um sentimento de necessidade de encontrar um par e firmar uma relação. Já a entrevistada não enxerga o mesmo comportamento em rapazes que, em seu ponto de vista, parecem não se importar muito com a procura de formar uma família.

Camila vê o lugar da mulher na sociedade atual como um espaço enfraquecido. Em sua opinião, apesar das variadas conquistas, a mulher segue situada em uma posição de constante questionamento sobre todas as suas ações, tendo que estar se reafirmando a cada instante. Em relação a um exemplo citado pela entrevistada, ela comenta que uma ação realizada por uma mulher hoje pode atingi-la drasticamente no futuro, comprometendo seus planos, enquanto os homens não possuem uma cobrança nesse nível e muito menos são postos em um lugar de culpados. Camila respeita muito as lutas feministas atuais, contudo as enxerga ainda muito

divididas. Ela compreende que as mulheres devem se dispor a ouvir mais suas companheiras de luta, pois há pautas diversas que muitas vezes deixam de ser defendidas, concedendo privilégio de escuta a apenas uma parcela das mulheres que lutam por igualdade.

Quando questionada a respeito de já ter sido oprimida ou desvalorizada enquanto mulher, Camila cita seu local de trabalho como um espaço em que se sente regularmente nestas posições. Por ser um ambiente com predominância de homens, sendo ela a única mulher e filha do dono, a participante comenta que seus colegas de trabalho a culpam por qualquer coisa e maliciam, ou desconsideram, suas ações e opiniões. Camila enfatiza que, se em algum momento se posiciona contra algo, é tida como louca ou mentirosa. Afirma que é um espaço que afeta negativamente seu lado psicológico.

Agora, pensando sobre seus relacionamentos, Camila compartilha já ter se identificado em circunstâncias de opressão e até sofrido alguma violência por seu parceiro. A entrevistada passou por um relacionamento abusivo, no qual sofria chantagens e ameaças e não se permitia crer estar nessa situação. Ela conta que negou as circunstâncias até reconhecer na própria pele marcas de um abuso sexual acompanhadas de manchas pelo corpo e perda de cabelo. Sendo assim, confessa que seu maior medo enquanto mulher é sofrer outro abuso sexual quando estiver passando por algum lugar. Um segundo medo, é que tirem seu filho dela.

A respeito de sua educação como mulher, Camila revela que sua mãe a teve com apenas 16 anos e nunca chegou a conhecer o pai, tendo sido criada pelo padrasto, o qual considera a representação dessa figura paterna. A avó e a mãe ensinaram a Camila tudo a respeito do que é ser uma mulher e como se portar na sociedade para evitar uma situação similar à de sua mãe. A entrevistada vê nessas duas figuras, mãe e avó, mulheres fortes que lhe dão orgulho e lhe ensinaram a ser empoderada e respeitar o seu gênero. Por outro lado, comenta sobre um comportamento desagradável de familiares que debatiam sobre sua sexualização ainda criança, citando traços maliciosos que seriam similares aos da mãe quando a menina tinha apenas 8 anos.

Pensando a respeito da questão da *Maternidade*, Camila identifica uma certa romantização sobre o papel da mãe em relação ao filho que acaba por inferiorizar o papel do pai. Igualmente, ela considera algo estranho, a pessoa gerar um ser dentro de si, portanto nega qualquer intenção de algum dia engravidar, ao invés disso gostaria de adotar. As únicas gestações que pôde acompanhar mais de perto foram as de sua mãe quando engravidou de seus irmãos. Camila viu os processos como tranquilos, porém, sempre inesperados, coincidindo com períodos nos quais sua mãe estava progredindo em conquistas pessoais. Desse modo, a participante diz perceber a falta de confiança da mãe enquanto mulher independente, por mais

que não esteja sozinha, afetar suas gestações e atingindo a percepção de Camila sobre o processo. A entrevistada reconhece como medos a respeito da maternidade e gestação, a possibilidade de não conseguir dar conforto ao filho e, principalmente, a probabilidade de sofrer com depressão pós-parto.

Quanto à *Religião*, Camila possuiu uma educação escolar e um pouco familiar calcada no catolicismo, tendo sido batizada e feito a primeira comunhão. Hoje ela não consegue determinar exatamente qual a sua fé, mas acredita estar mais próxima da linha de pensamento agnóstica. Ela diz acreditar muito em espíritos e energias, tanto que revela duas situações quando criança nas quais se viu envolvida com o misticismo, mais especificamente, os *setealém* segundo Camila, algo similar a universos paralelos que se apresentam em nosso cotidiano quando não esperados. A primeira aparição é lembrada como uma experiência boa, logo após a morte dos primos bebês que nasceram siameses, ela e sua prima teriam se deparado com a imagem de dois garotinhos de mãos dadas em um balanço, aludindo aos seus primos. Em contrapartida, a segunda aparição teria sido algo horrível. A entrevistada fala que sentia muito medo da casa da avó e um dia foi deixada de castigo sozinha à noite, enquanto seus pais saíram para jantar. Camila estava em seu quarto no segundo andar do qual não pretendia sair até o retorno dos pais, quando foi tomada de repente por uma vontade enorme de fazer xixi. Sendo assim, teve que atravessar um corredor escuro para chegar ao banheiro. Nesse meio tempo, ouvia barulhos na casa similares a passos que não eram de ninguém. Ao chegar no banheiro, ela conta ter sentido um vento em seu rosto como se fosse alguém soprando de perto e, em seguida, a sensação horrível e os barulhos cessaram.

Todavia, Camila indica não ter medo de qualquer figura religiosa ou entidade específica, somente se sente estranha dentro de igrejas. Pensando o sobrenatural, ela acredita que ele é muitas vezes temido por ser desconhecido, ser uma força invisível e misteriosa que não podemos controlar.

Observando agora a *Trajatória de Consumo de Mídias e Gênero de Horror* da entrevistada, percebemos que ela vive um cotidiano midiático, composto essencialmente pelo acesso a plataformas de comunicação como *Whatsapp* para trabalho e *Instagram*, *Facebook*, *Tinder*, *Spotify* e *Youtube* para seu lazer. Junto a isso, a participante revela consumir variados filmes e séries.

Em *relação ao horror*, apesar de seu gosto pelas produções cinematográficas, Camila não possui costume de ler conteúdo do gênero, optando por livros de romance. Seu interesse pelo horror foi despertado somente aos 12 anos, impactando-a de tal forma que hoje revela ter compartilhado com a prima um caderno em que escreviam teorias sobre as histórias.

Atualmente, consome predominantemente filmes do gênero mais calcados em elementos sobrenaturais ou em horror psicológico, mas também assiste a séries documentais com histórias macabras que a fazem relacionar ao horror.

Ao ser incitada a apontar filmes de horror que tenham marcado sua trajetória, ela indica as películas *Atividade Paranormal* e *Contatos de Quarto Grau*, as quais revela serem suas favoritas. Outro filme que menciona é *Midsomar*, que comenta tê-la perturbado por dias após assisti-lo, pois não esperava nada do aconteceu.

O interesse de Camila pelas produções de horror é despertado pelo que ela indica ser o “*timing* do horror”, que seria o pressentimento do fantástico no momento exato em que de fato acontecerá alguma coisa fantástica. Outro ponto levantado é a curiosidade pela reação dos personagens àquelas situações e até identificação de Camila com experiências antigas vividas por ela.

Ao ser questionada sobre um monstro marcante, a entrevistada não consegue definir um personagem preciso de alguma produção, mas aponta um medo sobre bonecos, citando o filme infantil *A Noiva Cadáver* como uma obra que ainda hoje não consegue assistir. Igualmente, o boneco Fofão é encarado por Camila como uma figura horrenda que ela teme.

5.3.2 Sentidos sobre o filme

Camila revelou uma trajetória pessoal na qual se vê inserida um contexto midiático em seu cotidiano, através do acesso regular a plataformas de comunicação e o consumo de variados produtos midiáticos como filmes e séries. O seu gosto pelo horror, conforme observamos, se manifesta em relação a produções cinematográficas, em especial, tratando de elementos do sobrenatural. Sendo assim, a partir de seus apontamentos, podemos ver expressas competências acerca do gênero. Apesar de não constituir um conhecimento aprofundado, concebendo a parte mais técnica e teórica, Camila demonstra estar ciente da estrutura do horror e sua relação com o espectador.

A película *O Bebê de Rosemary* acabou não surtindo um grande efeito sobre a jornada da participante, de modo que deixou de ser mencionada como um de seus filmes mais marcantes. Camila assistiu ao filme quando tinha por volta dos 12 anos, cerca de 8 anos atrás. Neste meio tempo, ela não se recorda de ter reassistido a produção, trabalhando nesta entrevista e na etapa do questionário com os elementos que permaneceram registrados em sua memória ao longo dos anos. Suas associações e produções de sentido, manifestadas quando tinha 12 anos, modificaram-se de acordo com as variadas experiências que compuseram sua jornada e,

igualmente, diversos fatores sobre a película caíram no esquecimento, restando apenas aquilo que a impactou de fato.

Camila pontua, durante a entrevista, que se sente contraditória quanto às perspectivas que apresentou durante a etapa do questionário. Ela afirma ter respondido de acordo com o que sentia no momento e, nesta segunda etapa, quando confrontada sobre certas concepções que havia trazido, se vê confusa com algumas afirmações. Todavia, analisando sua trajetória pessoal, é possível encontrar elementos que defendam sua perspectiva como plausível sobre o olhar da entrevistada. As respostas concedidas por Camila durante essa etapa estão todas alinhadas a uma análise que ela mesma propõe sobre o filme. Considerando tudo o que recorda da narrativa, a participante concebe um olhar novo sobre a identificação do monstro e da vítima, atingindo sua perspectiva os demais aspectos da obra.

“Eu gosto desse filme porque por mais que tenha um sobrenatural, ele tem uma coisa que as mulheres têm medo. Tipo ela tem reações enquanto estava grávida, então pra mim parecia em alguns momentos que aquilo não era uma força maligna, mas os efeitos de um estupro. Agora minha interpretação talvez seja mais crítica, tipo as reações do corpo de uma mulher após ser estuprada.”

Em concordância com este trecho retirado da entrevista, a interpretação de Camila sobre o filme se estrutura na experiência traumática da protagonista. Para além de considerações acerca dos fatores sobrenaturais, ela identifica que as mudanças no corpo e no âmbito psicológico da personagem podem ser compreendidas como uma resposta ao estupro. Camila menciona que sua concepção atualmente pode ter um teor mais crítico que antigamente, evidenciando em sua fala um pouco de seu pensamento e consciência enquanto mulher na sociedade, indicado quando nos aprofundamos em sua trajetória pessoal. Nesse sentido, ela aponta como cena mais marcante a da alucinação de Rosemary, em que a protagonista é cercada pela seita de bruxos, junto a Guy, e estuprada pelo Demônio. Ela entende que, mesmo o estupro sendo um artifício trabalhado em filmes de horror, neste caso parece que é dada ênfase pelo diretor: *“eu fico pensando, o diretor não ia por um estupro por nada. Tem que ter algo a mais. Me leva a pensar que ele gostaria de gerar um debate”*.

Mesmo que o abuso sexual de Rosemary tenha sido retratado como uma alucinação, o filme deixa explícito que de algum modo a personagem sofreu esta violência. Quando a jovem acorda em sua cama com arranhões, Guy confirma ter transado com ela inconsciente, o que se qualifica como estupro. Dessa forma, elementos como a relação de Rosemary e Guy, a gravidez e a concepção sobre a figura do bebê, são tratados pela entrevistada como fatores complementares a esse grande incidente. Na interpretação de Camila, no que concerne ao

relacionamento do casal principal, Rosemary desenvolve um sentimento de medo por seu marido ou uma insegurança que seriam decorrentes de seu estupro. Sob o mesmo contexto, ela concebe a gravidez e as dores da personagem como respostas do corpo a este pavor que estaria sentindo, em sua defesa os sintomas de Rosemary não costumam a se manifestar. Já a respeito de sua visão sobre o bebê, Camila o concebe fisicamente como um monstro, e compreende seu papel na narrativa como a personificação de todo o mal sofrido por Rosemary. *“Para mim parece que o bebê seria o mal personificado. Parece que aquilo que aconteceu com ela se reverberou no bebê. Eu imagino que só porque ela achou que foi estuprada isso representou para ela esse monstro dentro dela”*.

Nesta fala de Camila a respeito do bebê, percebemos a aplicação da palavra *monstro* para descrevê-lo tanto física como narrativamente. Todavia, a intenção por trás da fala da entrevistada não parece ser a de designar uma personagem que de fato represente tal figura, mas simplesmente relacionar o bebê aquilo que a palavra *monstro* é associada em nosso imaginário cultural: um ser caracterizado por aparência ou comportamento opostos a um padrão culturalmente construído e associado ao normal na sociedade, de acordo com o observado no capítulo teórico desta pesquisa.

Sendo assim, pensando o monstro nas ficções de horror, Camila o entende como uma figura desconhecida que não possa ser manipulada ou dominada, contudo, que consiga nos atingir física e mentalmente, sem maiores especificações. Para ela, aspectos importantes a serem considerados para essa personagem são:

“Não saber quem é ele, de onde ele vem, aí não sabemos a força que ele traz, e os tempos que ele vem na cena. Há controvérsias, mas normalmente ele sempre vem em momentos que a gente tem mais medo, ou está insegura e desconfortável em um lugar que a gente fica com muitas energias mais expostas e ele é atraído por elas. A estética também é importante, pois ela igualmente conduz a história, ela influencia os nossos pensamentos, tipo se é ou não sombrio, e se não for sombrio e nos assustar causa mais medo ainda que a gente não está preparado.”

A participante manifesta certo conhecimento acerca da estrutura narrativa em que o monstro se insere, reconhecendo nos momentos de tensão e vulnerabilidade do espectador o instante no qual essa figura será apresentada. Igualmente, compreende como um fator importante a estética trabalhada na representação da criatura, pois se essa não incorporar elementos que revelem o seu estado fantástico, a atmosfera se torna mais imprevisível e agonizante para quem assiste, uma vez que não se identifica o monstro em um rosto comum. Nesse sentido, ela trata como um componente favorável ao monstro a sua invisibilidade, pois

um monstro visível pode ser mais controlado pelo espectador que consegue reconhecê-lo dentro do espaço.

Apesar de suas determinações sobre a figura monstruosa não serem muito específicas, demonstram uma relativa competência da entrevistada desenvolvida sobre o gênero de horror, provavelmente em decorrência de variadas assistências a essas produções. As indicações de Camila nos permitem identificar fatores que favorecem sua experiência em relação à produção de emoções específicas, como o medo. Os monstros não materializados ou esteticamente com um rosto comum que não denuncie seu potencial monstruoso, mas que ainda assuste, são aqueles constituídos de elementos que a participante acredita causar-lhe mais medo.

Agora, tendo estabelecido seu ponto de vista acerca da temática central do filme – o estupro de Rosemary – e suas perspectivas no que concerne o monstro, podemos nos aprofundar em suas identificações das figuras de vítima e monstro dentro da obra. Camila expõe um entendimento oposto ao que foi definido na análise que realizei do filme. Contudo, sua perspectiva chegou a ser levantada e analisada como possível sugestão de interpretação sobre o filme.

A entrevistada compreende que Rosemary estava de fato paranoica e a determina como a representação das figuras da vítima e do monstro na narrativa. Resgatando sua análise sobre a temática central que circunda a obra, Camila define o estupro da protagonista como a causa responsável por afetar o desenvolvimento do restante da história. Rosemary é encarada como a grande vítima das circunstâncias, afinal sofreu uma violência sexual, seja do marido ou do Demônio, que resultou em uma gravidez dolorida e em confusão mental. Desse modo, ao confirmar sua interpretação sobre a paranoia de Rosemary, Camila a identifica como o monstro, interpretando todas as circunstâncias peculiares, formadas ao redor da personagem, como uma condição pós-traumática do estupro. Ou seja, é tudo formado na mente de Rosemary.

“Rosemary era a vítima por tudo que sofreu. Eu acho que ela foi a vítima e ao mesmo tempo o monstro no sentido de representar tudo que ele causa no ser humano. Eu achava que ela que fez toda a situação. Eu acho que se ela não tivesse uma energia tão pesada, decorrente daquele estupro, todo o resto não teria acontecido. Se ela não tivesse sido estuprada não teria reagido daquela forma, no sentido de que a primeira reação fica no corpo, e por isso achei que ela fosse monstro também, pois ela estava criando um monstro dentro dela e alimentou essa ideia. Então não se sabe, se ela não tivesse surtado de fato não teria acontecido alguma coisa.”

Em sua fala, Camila se apoia na hipótese de que toda a paranoia e confusão da protagonista teria sido uma consequência direta de seu trauma, explicando as dores e mudança

de aparência como os sintomas corporais, e a constante desconfiança sobre as pessoas que a cercam como o impacto psicológico do abuso. Nesse contexto, o bebê não é de fato um monstro, mas a ideia de que ele seja é desenvolvida para representar a corporificação do mal que ela sofreu. Não vemos o rosto do Demônio ou o da criança, apenas seus olhos; sendo assim, a reação de pavor de Rosemary ao fitar pela primeira vez o rosto do filho não necessita ser a visualização de um monstro, mas o reconhecimento do olhar de seu estuprador. Camila pontua na construção estética de Rosemary como monstro a sua mudança corporal e comportamental, a personagem passa a produzir um olhar espantado, está sempre agarrada a seu corpo e desenvolve hábitos alimentares questionáveis, como comer carne crua. Pensando isso, a entrevistada entende a fabricação do horror pela protagonista através de sua paranoia, ela aponta o pânico e as constantes dúvidas a respeito dos demais personagens como influência para que o espectador passe a questionar tudo que lhe é apresentado e se sinta angustiado.

“Fica todo mundo muito em cima dela. Eu acho que aos poucos o horror vai se instalando pela forma com que os outros falam com Rosemary. Parece que tudo que falam com ela vai fazer com que ela fique mais loca. Conforme eles vão perguntando e ela perdendo a noção, vai se estabelecendo o horror.”

Relacionando essa interpretação da participante à análise que realizei sobre o filme, conseguimos alinhar suas concepções à hipótese sugerida acerca de Rosemary como possível monstro. No capítulo de análise do monstro, trouxe e formulei a possibilidade de identificar a protagonista como a representação de tal figura, visto que há elementos suficientes apresentados durante o filme que permitam ao espectador, ao menos, cogitar esse entendimento. Tal qual Camila defende, a hipótese elaborada se baseia na confusão de Rosemary. Como acompanhamos apenas seu ponto de vista, todas as desconfianças e comportamentos suspeitos dos vizinhos, marido e médico, seriam imaginados pela personagem que, devido a seu desequilíbrio, pensa que todos estão contra ela. Essa proposta explica os modos questionáveis dos vizinhos dela, sempre à espreita, que Camila chega a mencionar: *“O jeito que os vizinhos falam e estão presentes me chamam muito atenção, me leva a suspeitar deles”*. O elemento que de fato colabora para que possamos supor essa ideia é a focalização explorada na obra, só acompanhamos aquilo que Rosemary está inserida, permitindo compartilhar com o espectador um pouco de sua confusão. Desse modo, o sujeito que assiste, assim como ela, pode desconfiar de todos, ou escolher questionar a protagonista, pois não há fatores de fora do universo de Rosemary que sejam retratados para exercer uma comparação. Camila colabora com esta

hipótese apontando um acontecimento específico que teria afetado a personagem, o estupro, que na investigação realizada neste trabalho não chegou a ser indicado como possível causa.

Todavia, da mesma forma que foram exploradas no capítulo de análise do filme as reflexões de George Ochoa para examinar quais personagens caberiam ao papel de monstro, trago aqui, mais uma vez, suas considerações aplicadas a Rosemary. Em concordância com a observação produzida, a personagem possui características de deformação requeridas pelo DDB – seres deformados e destrutivos – que nos auxilia a compreender os componentes essenciais do monstro na ficção de horror. Tanto em sua personalidade e comportamento, como em sua própria aparência, a protagonista sofre uma grande mudança. Sua constante paranoia e receio com os demais à sua volta pode ser interpretada como um aspecto de deformidade no nível psicológico. Junto a isso, há os artifícios utilizados para modificar e realçar aspectos da aparência da personagem, deixando-a com um visual similar ao de um cadáver. Por outro lado, Rosemary não chega a demonstrar qualquer ação destrutiva em relação a outros personagens, sendo assim desqualificada como possível monstro.

Examinando as conclusões de Camila acerca de Rosemary, percebemos que mesmo com a memória afetada pelo tempo e amadurecimento da entrevistada, elementos suficientemente importantes para determinar um monstro conseguiram ser resgatados. Isso se dá devido ao impactado da tais elementos sobre a jornada da participante, tornando possível estabelecer conexões entre sua trajetória pessoal e seu ponto de vista no que concerne ao filme.

Camila, durante a entrevista, revelou ter sido vítima de abuso verbal e sexual durante um relacionamento, e como era complicado para ela aceitar sua realidade. Junto a essa experiência traumática, a participante alegou ter crescido dentro de uma família que, em parte, julgou ela e a mãe por seus comportamentos que desviavam de um padrão idealizado, e mencionou atualmente trabalhar em um ambiente no qual sofre por conta do machismo dos outros funcionários, frequentemente. Podemos perceber na trajetória de Camila uma imposição sobre ela para que se adeque a papéis sociais designados ao seu gênero. Resgatando o que Louro trata como relações de poder entre homens e mulheres enraizadas culturalmente, a qual o último deve se submeter ao primeiro por ser interpretado como o gênero *dominado* ou *fraco*, a entrevistada menciona circunstâncias em que se viu na posição de inferior ao sexo masculino quando tentava compartilhar sua opinião sobre algo, ou praticar uma ação que desviasse do padrão atribuído ao seu gênero.

Observando agora suas diversas perspectivas direcionadas à narrativa do filme, como indicações acerca da temática central e das relações dos personagens, não como há deixar de relacioná-las a experiências citadas pela entrevistada e perceber a influência de sua trajetória

até o atual momento quando necessita manifestar seus sentidos produzidos sobre o filme. A Camila de 12 anos, a qual assisti *O Bebê de Rosemary*, não possuía ainda algumas dessas marcas em sua jornada; todavia, a Camila de hoje, ao ser questionada sobre suas concepções acerca da obra, não consegue se desvencilhar de suas vivências posteriores ao filme. Sendo assim, a interpretação de Camila quanto a Rosemary ser tanto o monstro como a vítima está alinhada à sua própria vivência. Ela admite se identificar com a personagem e, de todo modo, podemos perceber isso em suas justificativas. Camila viveu um relacionamento abusivo, seu parceiro contestava suas perspectivas e a chantageava emocionalmente, e ainda chegou a abusar sexualmente dela, situação similar à de Rosemary. A violência que sofreu a afetou profundamente, e ela alega ter tido dificuldades em aceitar sua situação, somente reconhecendo-a através dos sintomas de seu corpo.

Ao ser questionada acerca de qual sentido atribuiria à personagem do monstro em ficções de horror, Camila diz: *“Acho que o monstro, para mim, é o que maior representa o medo daquela pessoa”*. Aqui ela não especifica se seria o medo do espectador ou do personagem aterrorizado; entretanto, no caso da segunda opção, quando não é claramente retratado o medo do personagem, cabe ao espectador interpretá-lo e, conseqüentemente, ser influenciado por suas próprias perspectivas.

Camila encontra no monstro o seu maior medo, o estupro, e atribui a condição de confusão a Rosemary, pois se viu na mesma posição após ter sofrido um trauma similar. A participante, quando indagada se conseguiria estabelecer uma conexão com seu entendimento do filme a suas vivências fala: *“acho que respondi isso tudo do monstro pensando no eu de agora. Talvez a história e o que ela passou, ou o que ela acha que ela passou, talvez a gente se culpe um pouco e pense que a gente é a louca da história”*. Ao concluir sua identificação com aquele que acredita ser o monstro, Camila comenta sobre seu sentimento de culpa. Podemos observar como ele se manifesta em relação ao filme, levando-a a sentenciar como monstro e insinuar a paranoia de Rosemary – a personagem com quem se identifica.

6 REFLEXÕES FINAIS

Essa pesquisa teve origem em um desejo meu de me conectar com o gênero fílmico que aqui trabalho. O horror sempre me despertou curiosidade como espectadora e, muito mais, o desafio de uma realizadora. Conforme observei nesta investigação, não se trata apenas de estética e narrativa, mas ele se associa diretamente ao nosso emocional, a sua missão é nos afetar intimamente através da experiência, provocando sensações intensas, seja de medo, agonia, tensão ou repulsa. Muitas vezes, utilizando um recurso principal para trabalhar essa potência, o qual pudemos definir aqui como o monstro. Pensando isso, parti da seguinte pergunta problema para desenvolver minha investigação: *como espectadores experimentam e significam as construções da figura monstruosa proposta no filme O Bebê de Rosemary?*

O início dessa caminhada foi um desafio para alguém que não compreendia a complexidade dos estudos comunicacionais. Através de um aprofundamento sobre uma série de reflexões que englobam o processo, consegui entender o valor das experiências particulares de cada indivíduo acerca de novas apropriações que eles venham a realizar. A partir de minha pergunta problema, assimilei a noção de comunicação entre filme e sujeito concebendo ambos como instâncias produtoras de sentidos. Desse modo, meu objetivo central se orientou a esse diálogo, a respeito das interpretações e construções diversas que podem ser produzidas, entendendo cada sujeito como único em sua experiência, e na expectativa de encontrar diferentes abordagens em cada espectador sobre a figura do monstro.

Partindo de um movimento inicial, no qual trabalhei a contextualização histórica dessa personagem monstruosa no gênero de horror, entendi que ela está associada a códigos pensados e repensados culturalmente, ao longo de várias gerações. A noção acerca do monstro não surge na representação artística, mas na segregação do “anormal” e do “normal” – a partir daquilo concebido pela sociedade. Sendo assim, antes que chegássemos a observar sua evolução na filmografia de horror, foi preciso entender que o monstro significa o Outro, o diferente, e que se concretizou no imaginário popular como a corporificação do mal, após ter sofrido uma série de reformulações.

Como o conceito sobre o monstro é associado a códigos de uma cultura, entendemos que quando essa personagem é trazida para uma representação artística em que ela possui o mesmo sentido de retratar uma manifestação do mal, para que a narrativa consiga produzir um maior impacto no espectador, é preciso trabalhar elementos que gerem alguma identificação. Ou seja, esse exame realizado acerca do monstro no horror, permite compreender como seu retrato se conecta a períodos particulares da história marcados por uma certa tensão ou,

igualmente, pode estar ligado a noções e ideais intrínsecos em certas sociedades e que permaneceram com o tempo. Com isso, digo que o monstro é um corpo cultural, ele é pensado culturalmente por quem produz a obra e por quem a recebe e interpreta. Resgato aqui uma fala de Cohen já mencionada nesta pesquisa: “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 ...” (COHEN, 2000, p. 26-27). Essa contextualização foi suficiente para compreender o sentido sobre o corpo do monstro na história do cinema de horror, pois ele frequentemente é pensado como a materialização de temores e insatisfações que assolam uma sociedade em determinado período. O monstro pode ser visto como um veículo que comunica ao espectador, seja por meio de sua natureza ou ações, elementos que o fazem realizar uma associação com sua breve realidade.

Nesse sentido, outro objetivo da pesquisa foi realizar uma análise sobre essa personagem no filme investigado, resgatando as bases teóricas que já haviam sido trabalhadas. Esse movimento, para obra em questão, demonstrou-se mais complexo que o esperado, ao compreender a profunda estrutura narrativa que abrange a figura do monstro. A começar por duas primeiras assistências ao *O Bebê de Rosemary*, foi possível elaborar uma breve contextualização acerca do enredo, pontuando momentos de conexão com o fator fantástico e identificando perspectivas de reconhecimento dessa figura entre os personagens. Nesse contexto, foi essencial o exercício de assinalar as vítimas do monstro e as causas de seu mal.

Fundada nessa observação, e tendo em mente os fatores de identificação de um monstro, tornou-se visível o jogo experimentado pelo diretor da obra de brincar com as hipóteses de monstro, incluindo até a protagonista do filme. Polanski nos fornece elementos suficientes para supor e questionar o caráter de Rosemary, permitindo-nos associá-la à figura monstruosa a partir de determinados aspectos. Com base na análise realizada com o recorte preciso sobre essa personagem, estruturada na hipótese de que Rosemary está de fato paranoica, é identificada uma construção visual explorando características próprias do monstro.

Como metodologia para orientar este exercício, foi utilizado um roteiro de observação que compreendesse elementos particulares dessa figura e dessem abertura a diferentes modos de exploração a cada narrativa de horror. Sendo assim, os seguintes aspectos foram pensados: *natureza do monstro; relação com os personagens; construção do horror; aspectos físico/estéticos; representação na narrativa; propósito do monstro*. Igualmente, para trabalhar uma determinação classificatória de um personagem como monstro dentro do universo do

horror, foi resgatada a proposta teórica de George Ochoa, referente aos potenciais *deformado e destrutivo* (DDBs) da personagem, como forma de definição dessa figura.

No caso de Rosemary, seu aspecto visual permite que seja reconhecida como monstro. Com base em apontamentos da autora Mariana de Souza (2015), é possível identificar na construção da personagem fatores que a associem à característica repulsiva, partindo da mudança que seu corpo sofre durante a gestação. Essa autora traz perspectivas que permitem estabelecer uma conexão da monstruosidade de Rosemary com a visão acerca do gênero feminino na sociedade, pois ambos estão postos na qualidade de representação do Outro na cultura ocidental. O corpo do monstro, tal qual o da mulher, é signo de desvio do padrão, que seria o corpo masculino. As reflexões de Souza, aliadas a esta análise realizada, permitiram identificar um fator cultural que se insere na visão do espectador pois, além das características estéticas que levam Rosemary a se assemelhar a um cadáver vivo, há essa estrutura envolvendo a representação do gênero feminino na sociedade que favorece a interpretação da protagonista como monstro. Ela é sugerida como louca, rompe com sua feminilidade por motivação própria, começa a se desvencilhar de um papel social que lhe foi incumbido como mulher submissa, e passa pelo processo de gestar um filho. Todavia, conforme observado, o que a exclui da determinação de monstro é unicamente seu comportamento não destrutivo, visto que seu aspecto de deformidade foi o mais apurado esteticamente em todo filme, fora a representação física do Diabo.

Assim, a análise concebida identifica o verdadeiro monstro não em apenas um único personagem, mas no casal Castevet e em Satã. Essa leitura foi sujeita ao mesmo método aplicado à Rosemary, que tornou possível identificar os aspectos de destrutividade e deformidade em ambas as *personas*. O que as duas construções nos propõem são as variadas formas de se desenvolver estas figuras em uma mesma obra, conseguindo explorar todos os aspectos sugeridos no roteiro de análise de modos diversos. Dentre os elementos pensados, três ganham destaque nas representações: a natureza do monstro, sua constituição estética e a forma com que praticam o horror na narrativa. Essas noções se associam à constituição de figuras similares da realidade ou cultura, que podem gerar identificação no espectador. Do mesmo modo que Rosemary, Satã e os Castevet estão associados a idealizações intrínsecas em um contexto cultural e social, o que comprova a contextualização realizada sobre o monstro, pois seu retrato nessas narrativas não se afasta dessa qualidade.

Enquanto os Castevet podem ser relacionados a uma realidade mais próxima do espectador, levando-o a desconfiar de todos em seu entorno que demonstram um comportamento mais peculiar, visto que o casal de idosos é representado em um corpo comum

e apenas demonstra uma preocupação excessiva com seus vizinhos, o Demônio afeta todo um contexto histórico religioso. Satã é inerente à nossa cultura, sendo o espectador devoto ou não, não há quem desconheça sua persona e ao que está associado, igualmente, não existem comprovações de sua inexistência.

Pensando a complexidade que envolve a personagem do monstro em *O Bebê de Rosemary*, para explorar a recepção, desenvolvi um questionário que permitisse traçar um perfil de espectadores, buscando uma diversidade quanto aos fatores de gênero, religião, escolaridade, idade e relações estabelecidas de origem maternal/fraternal com outros indivíduos. Essa busca em relação à diversidade dos sujeitos, foi estabelecida a fim de compreender possíveis interpretações do monstro que pudessem estar associadas a esses fatores sugeridos referentes ao perfil de cada participante. Desse modo, os resultados revelaram uma maioria composta por jovens que não se identificam com qualquer religião, tanto homens quanto mulheres. Sobretudo, foi registrado uma considerável parcela de participantes que demonstra seu interesse pelo horror e desenvolve uma frequência de assistências aos filmes, permitindo supor a formação de um certo grau de competência no gênero que atinge as percepções desses sujeitos. Esse fator citado manifesta sua importância quando tratamos das considerações acerca da obra, dado que os sujeitos com maior competência conseguem se aprofundar em certas perspectivas, compreendendo elementos mais específicos que envolvem a estrutura narrativa.

Nesse sentido, a partir das questões referentes ao filme, foi possível conceber as sensações provocadas nos espectadores para além do medo, abrangendo também angústia, tensão, repulsa e raiva. Assim, dos elementos pensados como justificativa para essas emoções, vemos uma ligação com as interpretações levantadas acerca do monstro. Fatores como as ações movidas contra Rosemary, a atmosfera, o Demônio/seita e a paranoia construída, podem ser relacionadas às identificações da figura monstruosa que, para a maioria, alude às personagens que envolvem o Demônio, a seita, Guy e o bebê. De certo modo, todos eles estabelecem uma conexão com o estado da personagem e a construção de uma atmosfera inquietante, de constante dúvida característica do filme.

Com base nesse primeiro movimento voltado aos espectadores da película, pôde ser estipulada uma inter-relação entre os aspectos citados pelos sujeitos como fonte de suas sensações, como medo e angústia, e o reconhecimento do monstro no corpo de determinadas personagens. Tendo em vista a potência dessa figura, a segunda etapa elaborada para a pesquisa de recepção, viabilizou a realização de associações entre particularidades de cada espectador, compreendendo seus fatores culturais e sociais, e as concepções por eles apresentadas.

Este exercício, no qual consiste a segunda fase, partiu da composição de uma amostra de três espectadores que demonstrassem perfis e perspectivas contrastantes a respeito do monstro. A eleição destes sujeitos teve como preferência estabelecer uma relação de contraponto entre os dois gêneros (feminino e masculino), priorizando uma maioria feminina, pois acreditou-se que o filme trabalha temáticas capazes de gerar maior identificação entre mulheres, uma vez que a narrativa explora o corpo de uma mulher.

Tendo como fundamento três eixos essenciais a serem analisados – religião, trajetória de gênero e maternidade – visto serem as temáticas trabalhadas, a seleção dos espectadores acabou recorrendo a perfis e interpretações que atingissem pelo menos duas dessas linhas. Esta decisão se deu devido ao fator do tempo, que demonstrou não ser suficiente para expandir as abordagens e integrar as três temáticas. No princípio da pesquisa, antes de ser realizada a observação sobre o filme, não era imaginada a variedade de interpretações que poderiam surgir sobre a figura do monstro, e de fato somente a partir do questionário pôde ser mensurada a diversidade de associações realizadas pelos sujeitos. Desse modo, tendo que constituir uma amostra composta por apenas três espectadores, foi priorizada as identificações que contrastassem com aquelas firmadas na etapa de análise do filme, logo aqueles que apontaram os Castevet/seita como representações do monstro foram descartados. Essa ação demonstrou-se produtiva quando pensamos as inter-relações entre trajetórias pessoais e interpretações dessa figura, pois ao englobar perspectivas muito diferentes que não são defendidas por uma teoria de monstros, vemos os aspectos particulares de cada sujeito para defender seu ponto de vista.

As três identificações escolhidas se concentram na personagem de Guy, do bebê e de Rosemary, sendo relativas aos sentidos produzidos por, respectivamente, uma mulher adulta, um rapaz jovem e uma moça jovem. A tarefa de aprofundamento na trajetória específica de cada sujeito, a fim de compreender elementos de suas falas que pudessem ser associados a medos, personagens e identificações da obra produzida, demonstrou ser a atividade mais interessante e, ao mesmo tempo, mais delicada e desafiadora que a investigação proporcionou. Cada um desses espectadores compartilhou experiências únicas, marcantes em sua jornada particular, que puderam ser relacionadas às suas concepções do filme. As diferenças entre as gerações e os gêneros dos indivíduos, conforme o esperado ao priorizar esse contraste, revelou uma divergência de concepções e valores próprios a estes dois aspectos.

Com respeito às temáticas sociais envolvendo movimentos como o feminismo, a compreensão da entrevistada mais velha em comparação aos jovens pode exemplificar um conflito entre contextos geracionais de educação. Os ensinamentos voltados às questões de gênero anos atrás não eram difundidos como são hoje, muito menos, assimilados da mesma

forma, do mesmo modo o entendimento a respeito dos papéis sociais impostos a cada gênero. Assim, apesar da participante reivindicar seus direitos como mulher, persiste um conservadorismo e desconfiança que tem relação com o contexto de uma geração anterior.

Quanto às reflexões sobre o bebê, Guy e Rosemary, o método utilizado para contestar sua compatibilidade com o monstro do horror foi o mesmo aplicado para defini-lo em nossa análise do filme, retrabalhando as lógicas de George Ochoa. Nesse contexto, o que poderia ser pensado a respeito dos sujeitos são suas motivações e perspectivas de determinação dessa figura. Ainda que nenhum deles tenha trazido qualquer abordagem teórica para defender sua observação, dois participantes transparecem em suas falas a influência de um imaginário cultural acerca do monstro, conforme discorrido na contextualização. Igualmente, dentre os variados aspectos citados, a hipótese levantada por Ochoa na Teoria dos Novos Seres pode ser trabalhada sobre um dos participantes ao tratar de sua atração pelo horror e sua concepção de monstro.

No exercício de estabelecer as associações entre trajetórias culturais e midiáticas e significações atribuídas ao monstro, a trajetória gênero das sujeitas mulheres demonstrou ser de extrema relevância para as identificações. Ambas as participantes produzem sua determinação da figura sobre a influência de experiências próprias que marcaram suas vidas, e estão diretamente ligadas à sua inserção na cultura de uma sociedade patriarcal. Do mesmo modo, seus medos sobre a representação do mal se inter-relacionam às suas vivências como mulheres. Em contraponto, o participante do gênero masculino formula a maioria de suas abordagens a partir de competências sobre as produções de horror, desenvolvidas no consumo frequente a esses filmes. Suas concepções podem ser pensadas sobre a perspectiva de competências de gênero ficcional em grande parte. Todavia, quando se explora suas determinações acerca do monstro, considerando o aspecto do medo, e se inter-relaciona à sua trajetória pessoal, torna-se evidente a influência de experiências específicas, e marcantes em sua jornada, sobre suas apropriações.

Com o objetivo inicial de compreender como os espectadores experimentam e significam as construções da figura monstruosa do filme *O Bebê de Rosemary*, concebendo a proposta cinematográfica como um texto aberto à interpretação e o processo de recepção como um diálogo em que é retrabalhado pelo espectador o sentido ofertado, esta pesquisa, que examinou as propostas do filme e as relacionou às perspectivas de sujeitos, revela a particularidade de cada significação por eles produzida se associando diretamente a sua trajetória de consumo e de experiências desenvolvidas, afastando-se de determinações precisas e impessoais sobre o monstro. Fatores como competências de gênero ficcional e trajetória de

gênero, são elementos que ganharam maior destaque na análise das falas dos espectadores. Nesse sentido, compor uma amostra tanto com homens quanto mulheres foi um movimento produtivo para entender como o monstro afeta de modos diferentes os dois gêneros, dado que um deles conseguiu gerar identificação com a vítima e trouxe significações associadas à cultura patriarcal que atravessa suas vivências. Guy e Rosemary são apontados como monstros pelas duas mulheres entrevistadas, em um movimento contrário, quando identificam-se com a protagonista e sua confusão, uma das espectadoras responsabiliza o marido e a outra responsabiliza a Rosemary, pois partilha da mesma sensação de culpa.

O monstro é um corpo cultural e um texto aberto para interpretações. Essa investigação trabalha essencialmente as identificações do monstro nas personagens. O filme, por trazer essa ambiguidade característica sobre a definição da figura, facilita esse exercício, e abre caminho para uma variedade de associações e sentidos a serem produzidos por seus espectadores.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. 7ª edição. Campinas: Papirus Editora, 2009, 304 p.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. 3ª edição. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2004, 319 p.
- BAMBA, Mahomed. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica? In: BAMBA, Mahomed (Org.). **A Recepção Cinematográfica: Teoria e estudos de casos**. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 21-68. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16807/3/A%20Recepcao%20Cinematografica_repositorio.pdf
- BARBIERI, Rafaela. As Artes de Nutrir em O Bebê de Rosemary. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 7, 2015, Maringá, p. 3959-3971.
- BARROS, Maria José. **Cinema de Horror e Sociedade: found footage e medos modernos**. Seropédica, 2015. 156 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
- BONIN, Jiani. Questões metodológicas na construção de pesquisas sobre apropriações midiáticas. In: MOURA, Claudia e LOPES, Maria (orgs.). **Pesquisa em Comunicação: Metodologias e práticas acadêmicas**. Porto Alegre, RS: ediPUCRS, 2016, 213-231 p.
- CÁNEPA, Laura. **Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros**. Campinas, 2008. 469 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Curso de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
- CARROLL, Noel. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Papirus, 1999. 317p.
- CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer**. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, 351 p.
- COHEN, Jeffrey J. A Cultura dos Monstros: Sete Teses. In: DA SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Pedagogia dos Monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, 24-60 p.
- CORSO, Mário; CORSO, Diana Lichtenstein. Um Monstro no Ninho. **Revista – Associação Psicanalítica**, Porto Alegre, n. 34, p. 66-112, jan./jun. 2008.
- DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente - 1300-1800**. Companhia de bolso, 2009. 343 p.
- FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da educação**. São Paulo, SP: COSAC NAIFY, 2010, 223 p.
- FRANÇA, Júlio. Das Formas de Narrar o Medo ao Gótico: como o horror na arte tornou-se a arte do horror. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva (Orgs.). **Nos**

Labirintos do Medo: Estudos sobre o medo na ficção. Rio de Janeiro: Editora Bonecker Ltda, 2018. p. 70-87

GARCÍA CANCLINI, Néstor. El consumo cultural: una propuesta teórica. In: _____. **Aproximaciones Teórico-metodológicas.** 1999, p. 26-49. Disponível em: <http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2307/files/2014/10/EL-CONSUMO-CULTURAL-PAG.26-49-Canclini.pdf>

GOMES, Regina. Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um breve panorama. In: SOPCOM, 4, 2005, Aveiro. **Livro de Actas - 4º SOPCOM.** _____. FDUP, 2005, 1141-1148 p.

OROZCO GOMÉZ, Guillermo. Mídia, recepção e educação. [entrevista concedida a] Rene Goellner, Luciana Dornelles e Luiz Filipe Duarte. **Revista FAMECOS,** Porto Alegre, abr. 2005. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3298/2555>

HALL, Stuart. **Dá Diáspora:** Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, 433 p.

JAUDY, Fuad. **Faces da Monstruosidade.** Cuiabá, 2010. 122 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Curso de Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens.

JUAÇABA, Helder. **A Construção do Medo no Cinema à Luz do Estranho Familiar:** uma abordagem semiótica. São Paulo, 2011. 235 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

KING, Stephen. **Dança Macabra:** o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. 399p.

LIMA, Rafael Garcez. **O Terror no Cinema Brasileiro Contemporâneo:** uma abordagem monadológica de *Trabalhar Cansa* e *Mangue Negro*. São Leopoldo, 2019. 146 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Curso de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

LE MOS, A. F.; QUINTELA, H. F. Gestando o Desconhecido: a multifacetada, tortuosa e polissêmica representação da maternidade na sétima arte. In: LEMOS, Adriana Falqueto; QUINTELA, Hugo Felipe (org.). **Representações Maternais no Cinema.** Vitória: Edifes, 2019, p. 13-27.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação.** 6ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, 179 p.

MALDONADO, Alberto. Pensar os processos sociocomunicacionais em recepção na conjuntura latino-americana de transformação civilizadora. In: BONIN, Jiani e ROSÁRIO, Nísia (Orgs.). **Processualidades Metodológicas:** Configurações transformadoras em comunicação. Florianópolis, SC: Insular, 2013, 87-103 p.

_____. A perspectiva transmetodológica: produtos midiáticos, estratégias, e inter-relações comunicativas. In: OLIVEIRA, Gerson; SANTOS, Larissa e BONITO, Marco (orgs.). **Comunicação em Contexto de Pesquisa**. Assis, SP: Triunfal Gráfica e Editora, 2019, p.183-212.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios as Mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 356 p.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 92-110, ago/out 2004.

MEDEIROS, Daniel Lucas. O Início do Horror: O nascimento do gênero de terror no cinema e sua relação com a Guerra. In: ENCONTRO REDE SUL LETRAS, 4, 2016, Santa Catarina. **Anais....** Formação de Redes de Pesquisa, Palhoça: UNISUL, 2016. p.283-287.

MELO, Petra Pastl. **Cinema do medo**: Um estudo sobre as motivações esportivas diante dos filmes de horror. Recife, 2017. 216 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Curso de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2017.

MESSIAS, Adriano. **Todos os Monstros da Terra: Bestiários do cinema e da literatura**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2016. *E-book*. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Todos_os_monstros_da_Terra.html?id=wHG-DgAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

NAZARIO, Luiz. **Da Natureza dos Monstros**. São Paulo: Arte e Ciência, 1998. 304p. *E-book*. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=KjmBSsIGnhsC&oi=fnd&pg=PA7&dq=MONSTROS+NO+CINEMA+DE+HORROR&ots=6FULPhnHi0&sig=QH-klmnoizkzF0DslQbFCcnUxqA#v=onepage&q&f=false>

OCHOA, George. **Deformed and Destructive Beings: The Purpose of Horror Films**. McFarland & Company, 2011. 97p. *E-book*. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=-JuwEmWxK20C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

PEDROSO, Dafne. **Hoje Tem Cinema**: A recepção de mostras itinerantes organizadas pelo Cineclube Lanterna Aurélio. São Leopoldo, 2009. 287 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Curso de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

PIRES, Anderson. Sob o signo de Plutão: digressão sobre os limites do horror e do terror. In: FRANÇA, Júlio (org.). **Insólito, mitos, lendas, crenças**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, 11-19 p.

PIRES, Maytê. **Cinema e Cidadania Comunicativa**: Sessões comentadas na ocupação Pandorga e na sala da Redenção – cinema universitário de Porto Alegre. São Leopoldo, 2017. 182 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação) – Curso de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

RIBEIRO, Emílio. **O Horror Cósmico e os Monstros de Lovecraft: os Mitos de Cthulhu traduzidos para o cinema do século XXI.** São José do Rio Preto, 2018. 204 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Curso em Estudos Linguísticos, Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

STANCKI, Rodolfo. **Representações Sociais do Cinema de Horror: Um estudo de recepção.** Ponta Grossa, 2011. 116 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas) – Curso de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Estadual de Ponta Grossa.

SETTON, Maria da Graça. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu, uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, 2002, n. 20, p. 60-70. Maio/Jun/Jul/Ago, 2002.

SODRÉ, Muniz (2006). Eticidade, campo comunicacional e midiaticização. In: MORAES, Denis. **Sociedade Midiaticizada.** Rio de Janeiro: Mauad, 2006

SOUZA, Mariana Ramos. O Fascínio do Desvio: horror moderno e suas mulheres monstruosas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38, 2015, Rio de Janeiro. **Anais INTERCOM.** Rio de Janeiro, RJ: 2015, p. 1-15. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3145-1.pdf>. Acesso em mai. de 2021.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** México: Digital Source. 96p. Disponível em: https://www.academia.edu/4176799/Tzvetan_Todorov_Introducao_a_literatura_Fantastica. Acesso em: 23/09/2020

TRUFFAUT, François. **Hitchcock Truffaut Entrevistas.** São Paulo: Schwarcz S. A., 2017. 368p.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica.** 2. Ed. São Paulo: Papyrus, 2002. 78p.

WHITE, Robert A. Recepção: A Abordagem dos Estudos Culturais. **Revista Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 12, p. 57-76, ago/1998.

WOTTRICH, Laura; SILVA, Renata; RONSINI, Veneza. A Perspectiva das Mediações de Jesús Martín-Barbero no Estudo de Recepção da Telenovela. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2009, Curitiba. **Anais INTERCOM.** Curitiba, PR: 2009, p. 1-15.

APÊNDICE A: ROTEIRO DO QUESTIONÁRIO

- 1) Você gosta do gênero de filme de horror? (Sim/ Não)
- 2) Você costuma assistir filmes desse gênero? (Sim/ Não)
- 3) Você já assistiu ao filme O Bebê de Rosemary? (Sim/ Não)
- 4) Se sim, qual meio você utilizou? (Cinema/ Televisão em canais abertos ou fechados/ Televisão em plataforma de streaming/ Notebook/ Celular/ Outros)
- 5) Há quanto tempo você o assistiu? Recentemente, Há um tempo atrás, Há muito tempo.
- 6) Você teve medo ao assistir o filme O Bebê de Rosemary? (Sim/ Não)
- 7) Se sim, o que te causou medo?
- 8) Quem você identifica como monstro no filme?
- 9) Há algum tipo de filme de horror que lhe causa medo? (Sim/ Não)
- 10) Se sim, qual tipo de filme de horror te causa medo? (Ex. Slasher, horror psicológico, ligado ao sobrenatural etc.)
- 11) Qual sua faixa etária? (13-17/ 18-25/ 26-35/ 36-49/ 50-65/ Acima de 65)
- 12) Com qual gênero você se identifica? (Feminino/ Masculino/ Outro)
- 13) Como você se identifica? (Preto/ Branco/ Indígena/ Amarelo/ Pardo)
- 14) Qual das opções abaixo se aproxima da renda de sua família? (1-2 salários mínimos/ 3-4 salários mínimos/ 5-6 salários mínimos/ 7-8 salários mínimos/ Acima de 9 salários mínimos)
- 15) Qual seu estado civil? (Solteiro(a)/ Casado(a)/ Viúvo(a)/ Divorciado(a)/ Outro)
- 16) Possui algum filho ou alguém com um lugar próximo a esse na sua vida? (Sim/ Não)
- 17) Você possui religião? (Sim/ Não)
- 18) Se você respondeu sim na questão anterior, qual a sua religião? (Sim/ Não)
- 19) Qual seu nível de escolaridade? (Fundamental incompleto/ Fundamental completo/ Ensino médio incompleto/ Ensino médio completo/ Superior incompleto/ Superior completo)
- 20) Em qual cidade você cresceu?
- 21) Onde você mora?

APÊNDICE B: ROTEIRO DE ENTREVISTA

PARTE 1 – TRAJETÓRIA, CULTURA E CONSUMO

1) PERFIL, TRAJETÓRIA E FORMACAO CULTURAL

Trajétoria de gênero

- Com qual gênero você se identifica?
- Qual sua sexualidade?

(homens)

- O que é ser homem para você?
- Que distinções existem entre homens e mulheres?
- Como você enxerga o lugar da mulher na sociedade?
- Como você vê as relações entre homens e mulheres?
- Já se sentiu alguma vez oprimido por ser homem? Como foi?
- Como você enxerga os movimentos atuais feministas?
- Quais seus os medos que você tem como homem?
- Como foi sua educação enquanto homem?

(mulheres)

- O que é ser mulher para você?
- Quais as diferenças que você enxerga entre homens e mulheres?
- Como você vê as relações entre homens e mulheres?
- Como você vê o lugar da mulher na sociedade atual?
- O que você pensa sobre os movimentos atuais feministas?
- Você já se sentiu alguma vez oprimida e/ou desvalorizada por ser mulher? Em que situações?
- Já esteve em algum relacionamento que a fez sentir oprimida ou desvalorizada?
- Você já sofreu algum tipo de violência (verbal, física, psicológica) por ser mulher?
- Quais seus medos enquanto mulher?
- Como foi sua educação enquanto mulher?

Maternidade

- Quantos filhos você tem?
- Você planejou ter filhos?
- Como você enxerga a maternidade?
- Você teve medos relacionados à maternidade?

(mulheres que tiveram filhos)

- Como foi o processo da gravidez?
- Teve o apoio de seu parceiro?
- Houve algum conflito que marcou esse período da gravidez e maternidade?
- Você teve algum medo em relação às mudanças que estavam ocorrendo dentro de seu corpo durante a gravidez?
- Você teve medo de perder seu filho durante a gravidez?

(homens que têm filhos)

- Você acompanhou a gravidez da mãe de seus filhos?
- Você chegou a ter medo de algo durante a gravidez?
- Você teve medo das mudanças que ocorriam no corpo da mulher durante o processo da gravidez?

(sujeitos que ainda não têm filhos)

- Pretende ter filhos?
- Chegou a acompanhar alguma gravidez de perto? (da sua mãe, tia, irmã ...) Como foi?
- Você tem medo das mudanças que ocorrem no corpo feminino durante o processo da gravidez?
- Quais seus medos em relação a maternidade e gestação?

Religião

- Você teve uma criação religiosa?
- Você possui religião?
- Você acredita em espíritos?
- Você já viveu algum acontecimento que lhe marcou envolvendo o misticismo?
- Tem alguma figura ou elemento religioso que lhe dê medo?
- Por que você acha que o sobrenatural causa medo em algumas pessoas?

Trabalho e educação formal

- Qual sua profissão?
- Chegou a trabalhar em quais áreas?

- Qual o seu grau de formação?
- Se fez curso universitário, qual curso realizou?
- Realizou outros cursos?

2-TRAJETÓRIA DE CONSUMO E GÊNERO DE HORROR

- Que meios de comunicação você utiliza no dia a dia e para que?

- Você lê livros de horror? Com que frequência?
- Quando era criança consumia produtos ligados ao gênero horror? Quais?
- Quais produtos você mais consome atualmente sobre o horror? (livro, filme, série, quadrinhos, podcast ...)

- O que desperta seu interesse em produções de horror?
- Sempre se interessou pelo horror?

- Você costuma ver filmes ou séries de horror?
- Qual tipo de horror você mais consome ou consumiu?

- Há algum monstro de ficção ou filme que tenha te marcado? Por quê?

PARTE 2- SENTIDOS SOBRE O FILME BEBÊ DE ROSEMARY E SOBRE O MONSTRO

Geral do filme

- Quando você viu o filme *Bebê de Rosemary*?
- Onde você viu o filme?
- Quantas vezes você viu o filme?

- Você pesquisou sobre o filme depois que assistiu?
- O que você pensa sobre o filme?
- Quais elementos mais chamaram sua atenção?
- Qual a cena mais marcante de *O Bebê de Rosemary* para você? Por quê?

- Para você *Rosemary* estava paranoica?
- Como você enxerga a relação de *Guy* e *Rosemary*?
- Como você enxerga a gravidez de *Rosemary*?
- O que você pensa sobre a bruxaria e os vizinhos? Era verdade na sua opinião?
- Não vimos o bebê de *Rosemary*, como você o imagina?

- Você consegue identificar como o horror é construído no filme?
- Você sentiu medo?
- Quais sensações o filme desperta em geral?
- Quais elementos você acha que despertam essas emoções?

O monstro

- Quem é a vítima no filme? Por quê?
- Você duvidou de *Rosemary*? Pensou que ela poderia ser o monstro? O que te levou a ter essa percepção?
- Para você o que caracteriza um monstro na ficção de horror?
- Quem você realmente identifica como o monstro no filme? Por quê?
- Você consegue identificar como esse monstro causa o horror?

- Quais aspectos você considera importantes na constituição de um monstro na ficção de horror?

- Como você descreveria que este monstro é construído esteticamente no filme?
- O que você pensa sobre a construção do Demônio e a cena do ritual?
- O que te leva a temer um monstro nesse tipo de produção de horror?

- Quais sensações o monstro em O Bebê de Rosemary te despertou?
- Você consegue relacionar sua percepção sobre o monstro a medos que você desenvolveu ou experimentou em sua vida?
- Você consegue relacionar suas demais sensações despertadas durante alguns momentos do filme a experiências e medos que você tem construído?
- Em algum momento você se sentiu identificado com algum personagem? Qual e por quê?