

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

ALICE DA ROCHA PERINI

O MEDO BATE À PORTA

UMA ANÁLISE DO PERCURSO SOCIOESPACIAL DO MEDO NA
LITERATURA DE HORROR

VITÓRIA

2019

ALICE DA ROCHA PERINI

O MEDO BATE À PORTA

**UMA ANÁLISE DO PERCURSO SOCIOESPACIAL DO MEDO NA
LITERATURA DE HORROR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Linha de pesquisa:

Literatura: Alteridade e Sociedade (LAS)

Orientadora:

Dra. Rafaela Scardino Lima Pizzol

VITÓRIA

2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

P445m Perini, Alice da Rocha, 1981-
O medo bate à porta : Uma análise do percurso socioespacial
do medo na literatura de horror / Alice da Rocha Perini. - 2020.
179 f. : il.

Orientadora: Rafaela Scardino Lima Pizzol.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Medo. 2. Horror. 3. Sociedade. 4. Estados Unidos. 5.
Guerra Fria. I. Pizzol, Rafaela Scardino Lima. II. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e
Naturais. III. Título.

CDU: 82

ALICE DA ROCHA PERINI

O MEDO BATE À PORTA

**UMA ANÁLISE DO PERCURSO SOCIOESPACIAL DO MEDO NA
LITERATURA DE HORROR**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em _____

Comissão examinadora:

Profa. Dra. Rafaela Scardino Lima Pizzol (Orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Maria Mirtis Caser (Examinadora interna)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dra. Adriana Falqueto Lemos (Examinadora interna)
Instituto Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (Examinador interno suplente)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa (Examinador externo)
Universidade Estadual de Montes Claros

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher (Examinador externo)
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Alexander J. Nassau Borges (Examinador externo suplente)
Instituto Federal do Espírito Santo

À Rafaela Scardino, sem a qual este trabalho não seria possível.

Aos meus pais, irmã e familiares, pela certeza do suporte incondicional.

À Paula Buffara, pela presença constante, amorosa e incansável.

À Adriana Falqueto, pelo incentivo, empatia e confiança.

À CAPES, que financiou este trabalho.

A coisa embaixo da minha cama esperando para pegar o meu calcanhar não é real, eu sei. E também sei que, se tiver o cuidado de manter o meu pé embaixo do lençol, ela nunca vai pegar o meu calcanhar.

– Stephen King

O horror visível tem menos poder sobre a alma do que o horror imaginado.

– William Shakespeare

RESUMO

Essa tese se propõe a investigar como o lugar do medo se modificou na literatura de horror. Trabalha-se com a ideia de que, até a década de 1960, o medo não transpunha as portas de casa. Em 1967, Ira Levin abre essas portas em *O Bebê de Rosemary*. O contexto da Guerra Fria da época juntamente com acontecimentos nos Estados Unidos exerceu um importante papel na obra de Levin, fazendo com que o objeto de medo se deslocasse até os lares de classe-média, influenciando outras obras do gênero. Para isso, a pesquisa se apoia em ideias propostas por Noël Carroll, Zygmunt Bauman, Sigmund Freud, Paul Newman, Jean Delumeau, Júlio França e Luiz Costa Lima, no que diz respeito à correlação entre literatura de horror e sociedade. Deste modo, o ponto central desse trabalho está em demonstrar a entrada do medo em ambiente doméstico e familiar em literatura de horror, e como isso se conecta com a realidade da década de 1960 nos Estados Unidos.

Palavras-chave: medo; horror; sociedade; *O bebê de Rosemary*; Ira Levin.

ABSTRACT

This thesis intends to investigate how fear moves from one place to another in horror literature. The main idea is that, until the 1960's, fear was not able to trespass house doors. In 1967, Ira Levin opens those doors in *Rosemary's Baby*. The Cold War at the time, along with significant events in the United States played an important part in Levin's work, taking the object of fear to middle-class households, making other horror writers do the same thing in their novels. The analysis is based in the ideas of Noël Carroll, Zygmunt Bauman, Sigmund Freud, Paul Newman, Jean Delumeau, Júlio França and Luiz Costa Lima, when it comes to the link found between horror literature and society. The main point of this research is, therefore, to present the moment when fear gets inside the domestic, familiar scenario in horror literature, also how this fact relates to reality in the United States during the 1960's.

Key-words: fear; horror; society; *Rosemary's Baby*; Ira Levin.

SUMÁRIO

1-	Introdução.....	10
2-	Breve história do horror e do medo na civilização ocidental.....	20
3-	Figurações do horror na literatura e nas artes.....	37
4-	A literatura de horror em língua inglesa: do século XVIII à década de 1960.....	55
5-	<i>O bebê de Rosemary</i> : quando o medo bate à porta.....	70
	5.1- As relações de duplicidade e o “estranho” no romance.....	85
6-	Literatura, medo e sociedade: modos de aproximação.....	94
7-	Aspectos sociais do medo no romance.....	116
	7.1- A figura do Diabo como meio de controle social.....	135
	7.2- O medo do outro.....	142
	7.3- Casamento e maternidade na década de 1960.....	151
8-	Considerações finais.....	162
	Referências bibliográficas.....	168

1 - INTRODUÇÃO

Em *O bebê de Rosemary*, romance do americano Ira Levin, publicado em 1967, a atmosfera de medo que permeia a narrativa não é representada por nenhuma imagem. Nada é mostrado. O horror fica inteiramente a cargo da imaginação do leitor. Dentre incontáveis obras do mesmo gênero, a de Levin parece dizer algo novo, causando uma sensação de estranhamento, um incômodo sem causa óbvia, que pede uma nova leitura, para além da superfície do texto. Um estudo do medo baseado em literatura de horror, por se tratar de um campo vastíssimo, pede uma nova percepção do pesquisador. A obra de Ira Levin apresenta um ponto em comum com outros títulos do mesmo gênero publicados nos Estados Unidos a partir da década de 1960: são histórias que se passam em casas de famílias de classe média, localizadas em áreas nobres da cidade de Nova York. Isso suscita a principal questão de interesse deste trabalho: o que fez com que o medo migrasse para o interior dessas casas? O pequeno número de estudos acadêmicos sobre o tema leva a pensar que este estudo do medo contribui de forma a trazer resposta àqueles que, eventualmente, identificassem essa mesma pergunta.

Se pararmos para observar que há nas pessoas um estímulo constante ao medo, chega-se rapidamente à conclusão de que há uma indústria por trás da disseminação desse sentimento. O medo da violência, da loucura, das guerras, tudo isso gera uma enormidade em lucros diretos e indiretos. A cerca ao redor de casa não é mais suficiente, deve haver o muro de concreto, as câmeras de vigilância 24 horas, o botão do pânico, a central de monitoramento; nada disso é gratuito. O alto custo não é apenas financeiro, mas principalmente humano. Entretanto, será esse tipo de proximidade com o medo o mesmo que faz com que tanta gente dê preferência ao horror quando se trata

de literatura? A resposta, perante uma análise dos principais sentimentos abarcados pelo medo, é negativa.

A razão desta primeira categoria de medo mencionada no parágrafo anterior parece ser menos complexa em relação à mente humana por ser comum a todos nós. Apresentamos uma resposta física e psicológica a tudo que pareça ameaçar nossa segurança, e estar em real segurança é preocupação instintiva do homem, por isso o alerta diante de um ruído na porta, ou de passos atrás de nós numa rua deserta. Já a atração pelo medo, a decisão deliberada de senti-lo é diferente, uma vez que não é comum a todos os seres humanos. Há uma parcela da população, embora aparentemente seja uma parcela menor, que irá abominar completamente a possibilidade de sentir medo por livre e espontânea vontade ainda que tenha a certeza de estar, na realidade, em segurança.

O interesse pela morte que muitos de nós temos, em maior ou menor escala, faz também com que tudo aquilo que viola as leis da natureza como as conhecemos seja foco de atenção especial. Basta observar o magnetismo de monstros, criaturas estranhas e fenômenos sobrenaturais. Obviamente, esses objetos de medo mudam de acordo com o espaço-tempo. Os temores variam de acordo com a sociedade da qual se fala. Entretanto, ainda que diferentes, eles estão presentes em todas as sociedades, independentemente de quando e onde. Essa intersecção evidencia pontos importantes e de grande valor para os estudos socioculturais.

Para Zygmunt Bauman (2006), o medo se origina do desconhecido, de uma espécie de incerteza e das respostas que não temos; é como se vivêssemos no escuro; “nossa vida pode ser tudo, menos livre de medo” (BAUMAN, 2006, p. 8). Esse sentimento, de acordo com H. P. Lovecraft (1973) também está presente nas ficções que

o homem produz desde o início dos tempos: o medo é tão antigo quanto a linguagem. O horror é o subsídio das narrativas criativas mais antigas inventadas pelo homem.

Segundo Bauman (2006), o conhecimento sobre a inevitabilidade da morte é o que causa a angústia. Segundo ele, os animais estariam livres dessa certeza. Ao mesmo tempo, a alienação, ideia cabal no conceito de medo explorado por Freud (1919), é a razão e a chave da compreensão dessa emoção. De acordo com Freud, o “estranho” é a ideia de algo escondido que veio à tona. Freud explica o conceito através do medo da morte e de tudo que possa estar ligado a isso, dizendo que esse medo faz parte do imaginário dos homens. Esse medo existe desde “[...] os tempos mais remotos, e suas formas descartáveis se mantêm completamente preservadas debaixo de um disfarce sutil, assim como nossa relação com a morte”. Algo que talvez possa explicar isso “[...] é a insuficiência de conhecimento científico a respeito do assunto” (FREUD, 1919, p. 242). Ainda sobre o conceito de “estranho” pensado por Freud:

[...] se por um lado significa o que é familiar e agradável, por outro nos remete ao que está fora da nossa percepção. [...] por isso, o que é estranho, na realidade, não é nada novo ou alienado, mas algo que nos é familiar e já estabelecido na mente e que tem seu sentido alienado por meio de um processo de repressão (FREUD, 1919, p. 241).

O que causa o horror, então, é o retorno ou a visibilidade de uma informação que se tornou alienada ao sujeito. A repressão, alienação e o medo também são discutidos por Noël Carroll (1990) e Morton Schoolman (2001) e estão relacionados às noções disseminadas pelo Iluminismo. Segundo Schoolman:

O Iluminismo (primeiro como um processo histórico-mundial que se estendeu do nascimento do pensamento evolutivo e, posteriormente, como a culminação desse processo de autoconhecimento cultural Ocidental designado ‘Iluminismo’) é a razão que incansavelmente persegue o conhecimento do mundo que é, em parte, ilusório, mesmo sem deter uma compreensão reflexiva do que seja a natureza ilusória do conhecimento (SCHOOLMAN, 2001, p.5)

A ilusão da razão não é meramente uma má-formação do pensamento. É, principalmente, a má-formação de um objeto de pensamento, a má-formação do que é um mundo apreensível e que sempre será diferente de toda a percepção da razão. Porque se o mundo é incompreensível como um todo, por outro lado, a razão (e sua determinação de abolição de todos os seus medos do que possa ser desconhecido) cria uma imagem ilusória do mundo como um objeto que sempre excede o alcance do pensamento, então, a ilusão da razão inventou o mundo que, objetivamente, é o oposto disso. A razão impôs forma em um mundo que é incompreensível e essencialmente diferente do modo como ele é representado em pensamento (SCHOOLMAN, 2001, p. 3).

O desenrolar da trama de Ira Levin ilustra o que está por trás dos nossos medos cotidianos. Ao longo da leitura do livro pode-se acompanhar a construção do medo da protagonista, Rosemary, desde a mudança para a nova casa, passando por sua aproximação com os demais moradores do edifício, os estranhos episódios que passam a cercar-lhe a vida, até o nascimento de seu bebê. Tudo o que ocorre na história pode ser lido em diálogo com a cidade, dos acontecimentos da década, das muitas mudanças rápidas sucedidas no período em que o livro é pensado e escrito. O medo concebido para Rosemary é, na mesma medida, concebido para o leitor.

Traz-se neste momento o desejo de pesquisa: a chegada do objeto do medo ao ambiente doméstico e familiar, e como isso se relaciona ao momento social e político vivido nos Estados Unidos da década de 1960. É preciso que se possa, durante o desenvolvimento deste trabalho, entender a trajetória da literatura de horror em língua inglesa, mas, a título de ponto de partida, e como recorte, digamos que, até o final dos anos 1960, a literatura de horror produzida tratava de acontecimentos que se davam,

invariavelmente, fora do ambiente familiar. De forma que pisar a casa conferisse uma espécie de imunização contra o mal. Exemplos podem ser observados em obras aclamadas da literatura de horror em língua inglesa. Em *Frankenstein* (1818), o doutor homônimo deixa sua terra natal para em outro país dar vida a sua horrenda criatura. Em *Drácula* (1897), o mesmo se dá: o advogado londrino desloca-se até a Romênia, país onde se vê prisioneiro do conde imortal que se alimenta de sangue humano. No romance de H.P Lovecraft, *O Caso de Charles Dexter Ward* (1927), um jovem se interessa por ocultismo e mistérios envolvendo o passado de sua família, e se desloca até um casarão afastado da cidade, onde entra em contato com forças sobrenaturais e elementos ligados à magia. Em *O chamado de Cthulhu* (1928), do mesmo autor, o protagonista só vivencia de fato os horrores do mistério que o envolve, quando a fim de desvendá-lo, precisa viajar dos Estados Unidos, onde vive, até a Noruega.

Em 1967, Ira Levin publica *O bebê de Rosemary*, trazendo o medo para bater à porta do Upper West Side de Manhattan. O mal e o medo não estão mais afastados do dia a dia dos personagens, eles agora estão presentes no coração de Nova York, envolvidos com a vida de pessoas comuns. Pode-se perceber que, até então, não havia o que temer em casa, no território familiar: o sinistro e o horror aconteciam longe dos domínios dos olhos e do coração e, da mesma forma, se instalava no imaginário de quem consumia essa literatura. Até a publicação do romance de Levin havia uma impressão de segurança nos lares da classe média norte-americana. Como se o mal estivesse afastado do ambiente familiar. O que afinal, traz este medo até o interior da casa e qual o significado desta mudança de lócus? Cria-se, então, um horizonte de pesquisa diante de um desejo de compreensão: entender de que forma as tensões vividas no período da Guerra Fria da década de 1960, somadas às insurgências sociais

decorrentes dos primeiros movimentos por direitos civis no mesmo período, foram capazes de aproximar o medo do ambiente doméstico em literatura de horror.

Trabalho com a ideia de que *O bebê de Rosemary* foi o primeiro romance em literatura de horror a figurar essas tensões e ansiedades da sociedade norte-americana da década de 1960, transformando-as no objeto do medo em sua narrativa. A partir de 1967, portanto, não era mais necessário que um personagem estivesse fora de sua casa para que fosse alvo do mal. As intercorrências da Guerra Fria naquele período obscureceram os contornos, antes tão claros, do que constituía o inimigo da população norte-americana de classe média, fazendo com que a ideia do “cidadão acima de qualquer suspeita” deixasse de fazer sentido. O romance de Levin reflete o assombro desse grupo social que temia, por exemplo, a “ameaça comunista”, e subitamente se vê aterrorizado por inimigos muito mais próximos.

Inicialmente, no primeiro capítulo, o principal objetivo é apresentar as origens do medo em civilizações ocidentais. Medos de naturezas diferentes, como o medo do mar, das epidemias, do fim do mundo, e as formas através das quais esses temores se transformaram juntamente com as sociedades ao longo dos períodos históricos, independentemente de se tratarem de medos em âmbito individual ou coletivo, ou ainda, cíclicos ou permanentes. Para tanto, percebeu-se uma necessidade de conceituar termos recorrentes às discussões sobre o tema, e diferenciar aqueles cujo significado é comumente passível de dúvida, como medo e ansiedade, horror e terror, por exemplo. Novos elementos insólitos e criaturas sobrenaturais são incorporados à literatura de horror, à medida que novos autores do gênero emergem, originando uma multiplicidade de temáticas abordadas por esse gênero literário que, a despeito de inquietar, atrai uma parcela significativa do público leitor. Essa atração, no entanto, não se dá em virtude do

objeto de medo em si, e sim pela narrativa; pois, se não é possível exercer controle dos contextos de tensão na realidade, o contrário ocorre na ficção.

Em seguida, no segundo capítulo, é traçado um panorama do horror nas artes em geral. Arquitetos, escultores e pintores incorporam traços característicos da tradição gótica na produção artística, com isso promovendo mudanças importantes na representação do medo e na forma como esses símbolos são recebidos pelo público. A chegada do horror à literatura ocorre no momento em que as histórias repletas de fantasia, que anteriormente eram apenas contadas oralmente, passam a ser registradas por escrito, dando origem aos contos de fadas, que também sofreram transições através dos tempos, demonstrando que desde muito cedo na história da ficção de horror, os monstros que pretendem assustar os membros de uma determinada sociedade, transformam-se em novos monstros na mesma medida em que são formadas novas sociedades.

O terceiro capítulo trata do surgimento da literatura de horror e seus nomes mais proeminentes. O inglês Horace Walpole, indo de encontro ao racionalismo excessivo contido em grande parte das obras literárias de sua época, escreve *O castelo de Otranto* (1764) em uma tentativa de aguçar a imaginação do público oitocentista. É a partir do romance de Walpole que, essencialmente em países de língua inglesa, as narrativas que evocam sentimentos de inquietude e tensão passam a figurar entre as mais consumidas até o presente. A agitada década de 1960 trouxe à tona diversas obras de horror com uma mesma temática: a relação do homem com o Diabo. O sucesso na recepção dessas obras se dá em um período de incerteza sobre o futuro nos Estados Unidos, fazendo com que os membros da classe média se sentissem retirados de um tempo de conforto e prosperidade vividos por seu grupo social desde o fim da Segunda Guerra. É a partir de

então que o medo chega à casa. Muitos dos romances publicados a partir do sucesso de *O bebê de Rosemary* abordam a temática da proximidade com o Diabo, porém, mais sintomático que isso é a proximidade com o lar atingida pelo medo. Assim como a certeza sobre o futuro perde a precisão de seus contornos na realidade, obras como *O exorcista* (1971), *A maldição de Joel Delaney* (1972) e *A profecia* (1976), além do romance de Levin, fazem o mesmo na ficção: o mal surge de onde não se espera e, instalando-se no interior das casas, faz ruir a sensação de território seguro e de alento futuro.

Por adentrar a temática da presença do Diabo no mundo, uma contextualização detalhada de *O bebê de Rosemary* se faz necessária. É dessa contextualização que trata o quarto capítulo. A fim de servir a uma investigação acerca da aproximação do medo dos lares de classe média norte-americanos, é com base nos desdobramentos da história pensada por Ira Levin, que se analisa também a ligação entre a literatura de horror e os acontecimentos na política, cultura e sociedade na década em questão. Identificam-se com clareza as semelhanças entre os personagens do romance e os membros do grupo social a que ele se destina. A linguagem utilizada por Levin na descrição do cotidiano de uma área nobre da cidade constrói a sensação de pertencimento experimentada pelo leitor. Menções a marcas que também consome, lugares que frequenta e atividades que pratica transportam efetivamente o leitor para dentro da narrativa. As tantas manifestações de preconceitos velados presentes no texto ilustram ainda melhor o pensamento do grupo social ao qual pertence também o autor. Esse pensamento é um dos principais fios condutores do medo ao interior da casa. Os próprios preconceitos dos integrantes desse grupo contra tudo aquilo que não lhes é familiar, ajudam a abrir as portas de suas casas para o terror e o horror.

Fundamentado no pensamento de Luiz Costa Lima, o quinto capítulo apresenta a ideia de que as características do grupo social ao qual pertence um autor irão, necessariamente, reverberar na construção dos personagens e nos valores presentes nas entrelinhas de um texto literário. As percepções de Costa Lima reforçam a ligação entre o leitor de Ira Levin e a protagonista de sua obra. Rosemary representa um tipo específico de cidadão norte-americano que teme o novo, o incerto e os altos clamores das minorias, não se sentindo ameaçado em absoluto, entretanto, por aqueles que os cercam por se identificarem como membros de um mesmo grupo que, portanto, partilharia dos mesmos interesses e opiniões. Rosemary não teme o casal de idosos da porta ao lado, ou os demais moradores do luxuoso edifício onde vive, tampouco o conceituado obstetra designado por essas pessoas para realizar o parto de seu bebê. Uma vez estabelecido que novas sociedades suscitam novos medos, os abalos no sistema de normas vigentes na década de 1960 viriam a, gradualmente, minar também a ideia da segurança baseada na aparência e na conformidade de grupo social.

Esses medos, comuns ao norte-americano representado por Levin são o foco do último capítulo. O contexto da Guerra Fria na década de 1960 é um componente essencial para a análise do medo naquela sociedade. O afastamento da ameaça estrangeira forja uma nova ameaça, uma espécie de “estrangeiro local”: o norte-americano contra cultural, militante ou apoiador dos levantes de minorias e manifestações contra o conflito no Vietnam. Um cenário sociopolítico perturbador dá origem a narrativas perturbadoras em literatura de horror, e o contexto de um futuro instável vivenciado no tempo e no espaço tratado aqui, projeta um elemento recorrente em obras do gênero na época: a criança demoníaca. Em decorrência do terror causado pela incerteza, tanto sobre o amanhã, quanto sobre as possíveis escolhas dos filhos da

classe média, os representantes da malignidade na ficção surgem na forma de crianças, que além de, conhecidamente, simbolizarem a esperança no futuro, também estavam, até então, acima de qualquer suspeita.

Ira Levin apresenta ao mundo uma mulher que carrega a crença de que seu papel principal está na maternidade e, a menos que o desempenhe, não há sentido em sua vida. Rosemary está tão convicta dessa estrutura social, que opta por exercer o papel de mãe a qualquer custo. A fonte do mal poderia ser extinta ao final do romance, entretanto, a fixação de Rosemary com a maternidade – expressa diversas vezes ao longo do texto de Levin – faz com que ela prefira ser mãe do filho do Diabo a correr o risco de jamais ser mãe, ou seja, de viver uma vida que acreditava não fazer sentido algum. A figura do anticristo passa a cumprir, portanto, uma função que vai muito além de regular a ordem. Evidencia também as dimensões da construção dos papéis da mulher e o quão prejudicial é o alto nível de absorção dessas ideias para a sociedade como um todo, afinal é possível que as portas de nossas casas não fossem tão facilmente abertas para o medo caso não fossem tantas as pessoas que tomam para si a ideia de que há um único e compulsório padrão de vida destinado a mulheres como Rosemary.

2- Breve história do horror e do medo na civilização ocidental

Pensar em conceituar o terror nos dias atuais parece uma tarefa bastante simples. Acredito que grande parte de nós o faríamos através de uma resposta como: medo extremo. Uma vez que o medo é sentimento inerente à condição de ser humano, posso afirmar que todos nós estamos sujeitos a nos sentir aterrorizados, a perceber em nós mesmos um medo mais forte e impactante ou tão forte e impactante quanto um medo que já experimentamos anteriormente.

É também chamado terror o gênero literário e cinematográfico que tem por intuito perturbar dessa maneira o leitor ou espectador, e a existência de cinema e literatura cujo gênero é definido como “medo extremo” aponta para a importância que tem a imaginação dentro deste conceito. O terror não está limitado ao campo da ameaça real, mas se expande por todo um universo de expectativas e possibilidades que se mostram particulares a cada um de nós.

Um dos grandes nomes da literatura de horror do século XIX, Joseph Sheridan Le Fanu (Cf. WILSON, Colin. In: NEWMAN, Paul. 2004, p.5), aponta para uma percepção de enorme interesse ao estudo do medo que é o fato de termos aprendido a explorá-lo, a manipular este sentimento humano no decorrer do tempo se comparado à Idade Média, quando se acreditava que assuntos relativos ao sobrenatural deveriam permanecer intocados, tendo em mente que o sobrenatural era aquilo que mais aterrorizava a sociedade daquele período histórico.

Se, como afirmou Le Fanu, fomos dominando as formas de exploração do medo a partir da Idade Moderna até onde estamos hoje, fomos também percebendo as mudanças nas maneiras através das quais o terror vem se inscrevendo nas sociedades

ocidentais desde então. Paul Newman, em 2000, traçou um panorama acerca da história do terror através dos tempos em *A História do Terror*. O autor assinala brevemente a trajetória dessas inscrições do terror ilustrando a percepção de que os temores humanos não cessam jamais, apenas se transformam em temores novos.

Em séculos passados, as pessoas temiam a ira de Deus, até que os cientistas lhes asseguraram que é muito improvável que o universo seja presidido por uma divindade punitiva. Mas essa informação não as libertou: muitos sentiram-se oprimidos pela ideia de estarem abandonados num universo “sem Deus”. De forma semelhante, quando o terror de ser atacado à noite foi apaziguado pela iluminação das ruas, as pessoas começaram a temer outras coisas, como por exemplo, a segurança dos seus bens. As apólices de seguro ofereceram uma solução temporária, mas, à medida que as pessoas prosperavam, cada vez mais objetos pessoais precisavam de ser segurados – haveria dinheiro suficiente para cobrir todos estes pagamentos? O medo e a preocupação fundem-se constantemente e reaparecem com diferentes máscaras (NEWMAN, 2004, p. 12 – 13).

Na passagem do livro de Newman, ainda que se leia “pessoas”, em sua forma plural, subentende-se que ele se refere a cada uma delas, no singular, trazendo à tona o questionamento acerca da possibilidade deste sentimento, que até então se adequou com precisão ao indivíduo, dar-se de mesma maneira em âmbito coletivo. A fim de realizar essa análise, penso ser necessário, primeiramente, que se estabeleça um paralelo entre medo e angústia visto que estes dois conceitos serão, inevitavelmente, suscitados ao longo do texto.

Ainda que cotidianamente as ideias de medo e angústia muitas vezes se misturem, no momento em que existe a necessidade de definir uma e outra, é possível perceber que se referem a elementos diferentes, desencadeadores, inclusive, de reações igualmente distintas como esclarece Jean Delumeau em 1978, ano de publicação de *História do medo no Ocidente*:

O temor, o espanto, o pavor, o terror dizem mais respeito ao medo; a inquietação, a ansiedade, a melancolia à angústia. O primeiro refere-se ao conhecido; a segunda, ao desconhecido. O medo tem um objeto determinado ao qual se pode fazer frente. A angústia não tem e é vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado: é um sentimento global de insegurança (DELUMEAU, 1999, p. 25).

É estabelecida, portanto, a ideia de que o medo, diferentemente da angústia, tem forma e nome conhecidos e instala-se como um meio de autopreservação da integridade, neste caso, humana. Nos causa medo o ruído da porta que se abre quando estamos sozinhos em casa. Ainda que saibamos ser viável que ruídos sejam produzidos pelo vento, se instala em todos nós um estado de alerta, pois considerar primeiramente a possibilidade de um intruso é salvaguarda mais eficaz de nossa integridade. Sentir repetidas vezes que estamos sendo vítima de um invasor ou a memória de ter vivido de fato esta situação, entretanto, causará, inevitavelmente, uma profunda e constante sensação de vulnerabilidade e apreensão que se tornarão gatilhos de crises de angústia, demonstrando como o medo não se limita, portanto, à ameaça real e imediata e que, ainda que passíveis de distinção de conceitos, medo e angústia conectam-se no comportamento humano.

Uma vez que o sentimento de angústia, como definido acima, inquieta o ser humano, se faz necessário que este sentimento, quando impossível de ser rechaçado, se torne algo tangível à compreensão do homem, é preciso direcionar este sentimento a algo ou alguém e é a partir de então que a mente possibilita que os medos individuais se tornem, de alguma forma, medos coletivos.

Analisar os medos no âmbito da coletividade requer que sejam divididos entre cíclicos e permanentes, ainda que a nomenclatura não implique que os chamados permanentes não sofram transformações ao longo da história das civilizações. Os medos

cíclicos são aqueles ligados aos eventos históricos que se repetem como a Peste, ou, em tempos de navegações, o medo do mar, ou ainda, durante as crises econômicas, o medo da miséria e o contrário: em períodos de bonança, o medo da perda de bens e conquistas. Medos cíclicos poderão atingir a sociedade como um todo ao mesmo tempo, ou apenas aquela parcela da população que se encontra envolvida nas possibilidades de que o mal se abata sobre elas, por exemplo, pessoas que não estejam em nenhum grau envolvidas com o movimento das navegações não terão porque temer o mar, contudo, em uma situação de surtos epidêmicos de doenças debilitantes ou mortais a população será arrebatada pelo medo em sua totalidade até que se sinta segura da extinção da ameaça. Medos permanentes estão mais fortemente ligados aos símbolos que em determinado momento foram estabelecidos como representantes do mal ou da insegurança.

Os símbolos que povoam esse “país do medo” são ora de caráter cósmico (cataclismos), ora tirados do bestiário (lobos, dragões, corujas etc.), ora extraídos do arsenal de objetos maléficos (instrumentos de suplício, ataúdes, cemitérios), ora oriundos do universo dos seres agressivos (torturadores, diabos, espectros) (DELUMEAU, 1999, p. 29).

Embora distintos em suas definições e objetos aos quais são inicialmente direcionados, medos cíclicos e permanentes encontram ligação a partir do momento em que os primeiros podem servir de percurso para os segundos, uma vez já firmado que a imaginação do homem é um dos mais poderosos veículos a fazer o transporte entre os estados de alerta e de terror.

Ao longo deste trabalho surgirão menções frequentes a conceitos que, por vezes, podem se misturar, tais como: horror, terror, medo, ansiedade, literatura de horror e literatura gótica. Portanto, acho por bem distingui-los, ainda que brevemente, para que a

partir de então seja possível uma compreensão mais clara das próximas seções. Começarei pelos termos horror e terror que, apesar de carregarem significados muito diferentes, ainda causam incerteza e imprecisão. De acordo com Júlio França, a principal diferença entre um e outro é: o horror se classifica como uma emoção sensorial, enquanto o terror como uma emoção psicológica. A ver: “Estar ‘aterrorizado’ dependeria de um trabalho da imaginação, que especularia sobre a possibilidade de algo terrível vir a acontecer. Estar ‘horrorizado’, por sua vez, seria o resultado da concretização da ameaça, sendo normalmente acompanhado por uma sensação de repulsa diante da cena explícita” (FRANÇA, 2012, p. 2).

A tarefa de explicar o que é o medo se mostra um pouco mais complexa. Todos já nos sentimos amedrontados por alguma razão – uma vez que “o medo é um sentimento conhecido de toda criatura viva” (BAUMAN, 2008, p. 9) – porém poucos de nós saberíamos de que forma conceituá-lo. Zygmunt Bauman o faz com precisão: “‘Medo’ é o nome que damos a nossa *incerteza*; nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance” (BAUMAN, 2008, p. 8). Ainda sob a ótica de Bauman, sabe-se que: “O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la” (BAUMAN, 2008, p. 8).

Dito isto, é consistente afirmar que o medo é um dos mais poderosos gatilhos do sentimento de ansiedade. Nas palavras de Freud: “era [a ansiedade], portanto um medo realístico, o medo de um perigo que era realmente iminente ou que era julgado real.”

(FREUD, 2006, p. 97). Por aí passa uma das grandes questões acerca da literatura de horror: quem busca uma obra do gênero o faz por esta lhe gerar uma “emoção segura”, um medo capaz de se fazer sentir, capaz de gerar até mesmo um estado de tensão, mas totalmente incapaz de gerar um estado de genuína ansiedade.

Em meados do século XVIII, Horace Walpole publica *O castelo de Otranto*, o qual chamou de “romance gótico”. A literatura à época era fortemente influenciada pelo racionalismo e as inclinações para o mundo das ideias, deixando de lado o campo da fantasia e da imaginação. Cabe, portanto, dizer que o que hoje conhecemos como literatura de horror nasce do romance gótico pensado por Walpole e os inúmeros representantes do gênero, que vieram a seguir. Características em comum são facilmente identificadas em obras da literatura gótica; imensos castelos, ruínas de antigas igrejas, cemitérios e bosques cerrados. A literatura de horror abarca também essas características, porém ampliou os horizontes da imaginação do leitor apresentando elementos satânicos, cósmicos, relativos a práticas mágicas e ocultas, por exemplo. A respeito das origens desses dois gêneros literários, Júlio França esclarece:

Sendo o medo uma sensação universal e, reconhecidamente, uma das mais poderosas emoções experimentadas pelo homem, é claro que ele sempre foi explorado pelos narradores orais. Pensando, entretanto, mais especificamente no horror como um gênero literário moderno, podemos dizer que os primeiros escritores góticos escreveram narrativas que ofereciam ao público leitor um contraponto aos excessos do pensamento iluminista. Criaram histórias em que todos aqueles sentimentos e temores “supostamente” superados pela razão faziam-se presentes de modo tão atraente quanto apavorante (FRANÇA, 2012, p. 2).

E ainda, sobre uma progressiva associação entre medo e literatura, e seu impacto, França acrescenta:

A ficção de horror é sempre um desafio a nossa mente racional. Montaigne disse certa vez que a coisa da qual mais se deve ter medo é do próprio medo, pois ele tem o poder de nos arrastar para fora da zona de conforto da razão e nos transformar em crianças assustadas, em selvagens animistas, em seres fora do controle lógico de nossas crenças mais profundas – algo que, para os leitores da literatura de horror, desde o Gótico até hoje, é simultaneamente assustador e excitante (FRANÇA, 2012, p. 3).

Retomando o que foi dito anteriormente sobre medos cíclicos e permanentes, chega-se ao “horror cósmico”, subgênero da literatura de horror assim denominado a partir da obra de H.P. Lovecraft no início do século XX. Publicado pela primeira vez em 1928, *O chamado de Cthulhu* tece uma das mais convincentes imagens dessa fusão entre medos cíclicos e permanentes, ao narrar, em primeira pessoa, a história de um homem subitamente perturbado pelos diários herdados do tio-avô antropólogo, acerca de uma estátua de argila, aparentemente, de aspecto terrível, dotada de inscrições que não se assemelhavam a nada antes visto nos estudos antropológicos até aquele ano de 1925. Os relatos remontam ainda ao comportamento transtornado de diversas pessoas da região da Nova Inglaterra, constituído de pesadelos e surtos de agonia, e de cultos proferidos em linguagem estranha, tudo isto supostamente ligado à figura abjeta da estatueta descrita nos escritos encontrados. Inquieto, o narrador se vê compelido então a iniciar uma rota de viagens em busca de elucidação que o leva por mar, dos Estados Unidos até a Noruega passando pela Inglaterra, Austrália e Nova Zelândia.

O medo do mar, que até então parecia tomar apenas a parcela da população direta ou indiretamente ligada à navegação, logo se torna o medo da maioria, de um mal desconhecido, que com o trânsito constante das embarcações pode vir a assolar a totalidade dos habitantes de uma cidade. Era também pelo mar que cursavam tripulações oriundas de países distantes e, conseqüentemente, obscuras e sujeitas às

mais disparatadas considerações daqueles a quem em nada dizia respeito a rotina de chegada e partida dos portos, como sugerido em passagens do conto, tais quais:

(...) revelaram-se todos homens de um tipo de mestiçagem muito inferior e mentalmente aberrante. Eram marinheiros, em sua maioria, e um punhado de negros e mulatos, sobretudo caribenhos ou portugueses de Brava, nas ilhas de Cabo Verde, dava um toque de voduísmo ao culto heterogêneo (LOVECRAFT, 2009, p. 9).

Orgias de vodu multiplicam-se no Haiti e postos avançados na África registram murmúrios ominosos. Funcionários americanos nas Filipinas sentem que algumas tribos estão inquietas naquele período, e policiais de Nova York são atacados por levantinos histéricos na noite de 22 para 23 de março (LOVECRAFT, 2009, p. 5).

No tocante às civilizações ocidentais se observa que a todo tempo tememos algo, independentemente do grau de intensidade, individualidade e prolongamento, e que nossos temores se entrecruzam e se manifestam diferentemente de acordo com as sociedades e os períodos históricos nos quais se inserem. Não é difícil imaginar o porquê de, durante a Idade Média, os fantasmas serem mais fortemente temidos do que os assassinos. Aos cavaleiros medievais era cobrado o comportamento heroico, nada podiam temer e cabia a estes homens lutar com bravura, defender suas cidades, suas mulheres, idosos e crianças. Àquela época não se fazia clara diferença entre medo e covardia, e esta última era característica impensável. O terror de então deveria ser fruto de algo com o qual não se pudesse fisicamente lutar, que não fosse possível abater com lança e espada, daí temores como o diabo, mortos que vagassem pelo mundo dos vivos e as trevas, onde a escuridão desorienta os olhos confundindo realidade e imaginação: o homem medieval adequou o medo que, obviamente sentia, a um objeto que pudesse abertamente temer.

Passam-se anos e, com a chegada da modernidade, a vasta escuridão da noite se desfaz com mais do que a branda luminosidade oferecida pelo fogo e agora, com o advento da eletricidade, revela os contornos da visão real tanto quanto o sol o faz durante o dia. Amedrontar-se começa a se afastar da ideia de acovardar-se. O que era motivo de vergonha está então se transformando em atitude mais inteligente, visto que o homem moderno começa a contemplar um cenário onde a autopreservação se sobrepõe à coragem do bravo cavaleiro. Um assombro, porém, segue com o novo contexto histórico: os medos denominados escatológicos, aqueles que tratam do pensamento que associa as passagens bíblicas tidas como proféticas do apocalipse e da ira de Deus, a eventos e realidades cotidianas, causando mais que mero alarme, um quadro aterrador de iminência do fim inevitável.

O nascimento do mundo moderno acompanhou um sem-fim de tormento na Europa, capaz de estremecer até a mais sólida e estruturada fé religiosa da maioria. A fim de mencionar apenas algumas dessas tragédias, aponto a Peste Negra e um amontoado de epidemias mortais, a Guerra dos Cem Anos, a ameaça das invasões turcas ao continente, contando ainda com a polêmica do Grande Cisma do Ocidente, que desagregou a intangível igreja católica culminando em todas as reformas e secessões que se deram a partir de então. Diante dessa conjuntura de desgraças, a modernidade estava fadada a crer na punição divina como descrita nos livros do antigo testamento, herdando assim o medo medieval da vinda do Anticristo e do subsequente fim do mundo. Envolto por uma atmosfera de pessimismo acerca do futuro e diante da visão de um mundo corrompido moral e fisicamente por si próprios, aqueles homens podiam apenas supor que Deus, enfurecido com tamanha desobediência humana, lhes conferia os derradeiros dias de vida na Terra.

Apesar da condição de escatologia do medo e seus fundamentos religiosos datarem de muito antes do período da Renascença, nunca antes se observou tamanho e tão bem concebido medo do Diabo. As artes e os meios de comunicação da época disseminaram a imagem de Satanás, tanto entre a cultura popular quanto nos meios eruditos, como relata Delumeau acerca da mídia e da literatura no final do século XVI:

A história de Fausto suscitou umas 24 edições nos doze últimos anos do século. Quanto às gazetas, brochuras e folhas volantes, foram incontáveis. Divulgadas por mascates, mágicos, exorcistas ambulantes, explicavam os sonhos, relatavam crimes e narrativas atrozes, ensinando a conhecer o futuro e a precaver-se das armadilhas diabólicas. Estavam repletas de histórias de possessão, de lobisomens e de aparições de Satã (DELUMEAU, 1999, p. 246).

Se os sermões e catecismos ocorridos nos anos iniciais da Idade Moderna serviram para revelar a existência e o poder maligno do Diabo, foram os renascentistas que se ocuparam de abastecer o imaginário de seus dias com as mais horrendas representações do chamado príncipe das trevas. A imprensa alimentou o medo, que alimentou o fascínio dos artistas e o interesse de pessoas que já tendiam à prática das ciências ocultas especialmente nos mercados francês e alemão. Tão prolífico era o cenário para o levante, que Delumeau calcula que:

Entre as primeiras impressões e reimpressões, um mínimo de 231.600 exemplares de obras relativas ao mundo demoníaco foi lançado no mercado alemão na segunda metade do século XVI, do qual cerca de 100 mil na década de 1560 e 63 mil na década de 1580 (DELUMEAU, 1999, p. 246).

No início do século XVII, William Shakespeare descreve a interação de uma de suas principais personagens com feiticeiras que dançam e entoam frases cantadas sob

forte tempestade em *Macbeth*, nos anos seguintes inúmeras pinturas ao redor da Europa apresentaram o padecimento humano e a imagem do Diabo que se aprazia em infligir toda sorte de dor e sofrimento àqueles relegados a existir nas profundezas.

Contrariando as certezas proféticas a humanidade caminhou, e com o início do pensamento iluminista a sociedade se tornou mais racional, por consequência, autossuficiente. Já não a aterrorizava tanto os integrantes do mundo sobrenatural da maneira como eram vistos anteriormente. O homem agora se sobrepunha à natureza e era agente das circunstâncias acerca dos elementos naturais. A ideia de que haveria espécies de animais emissárias de mau-agouro, ou de se deparar com espectros de finados corpos por entre as sombras de seus caminhos já não fazia sentido diante do pensamento racional. Ideias como a seguinte, expressa nos relatos antropológicos que davam conta da visão do abjeto monstro de *O chamado de Cthulhu*, eram as que coadunavam com a representação do medo daquilo que não podiam explicar: “cada um deles teria fugido não fosse por medo da zombaria dos outros (...)” (LOVECRAFT, 2009, p. 15).

Novos medos se faziam necessários, medos “racionais”, e a leitura de *Leviatã*, escrito por Thomas Hobbes e publicado em 1651, afirma que o homem era ele mesmo seu pior inimigo, essa percepção começa a ganhar consistência à medida em que famílias ascendem social e financeiramente comparadas a outras que se tornam cada vez mais miseráveis. Crescem os índices de roubos, saques, violência. Cresce, por conseguinte, o medo do assassino, do envenenador, do fisco, da subversão e da morte pela fome. Surge o medo da reflexão sobre estes próprios medos crescentes, e a noção de que a análise daquilo tudo a que estavam sujeitos era a transposição de uma barreira de segurança imposta por nós mesmos contra a própria loucura, como sinaliza Lovecraft

antes de enredar seu leitor no espaço de pavor que empreende em *O chamado de Cthulhu*:

A coisa mais misericordiosa do mundo, acho eu, é a incapacidade da mente humana correlacionar tudo que ela contém. Vivemos em uma plácida ilha de ignorância em meio a mares tenebrosos de infinidade, e não estávamos destinados a chegar longe (LOVECRAFT, 2009, p. 1).

Quando o narrador da obra de Lovecraft afirmou, em 1928, que não estávamos destinados a chegar longe, penso que saber o quão longe de fato chegaríamos o aterrorizaria por completo. Seguimos aprendendo a explorar o medo e hoje somos capazes de perceber a maneira como ele se revela perfeitamente cíclico e passível de ser relacionado a cada mudança das quais somos também espectadores, mas isso não significa que não estejamos mais confinados na ilha de ignorância da mente perante as dimensões do horror.

Em 31 de Outubro, Dia das Bruxas, de 1938, exatamente uma década após a publicação de *O chamado de Cthulhu*, o diretor de cinema Orson Welles causou histeria e terror em massa com a leitura radiofônica de *Guerra dos Mundos*, obra de H.G Wells publicada quase um século antes, em 1898. A obra trata de uma invasão alienígena à Terra e antes mesmo da racionalização do fato, de ponderar sobre a possibilidade de tudo aquilo estar mesmo acontecendo na dimensão descrita por Welles, o pânico já era generalizado. Seria possível que a narração fosse tão realista? Ou que, diante do cenário descrito, o locutor se limitasse a seu compromisso, a ponto de permanecer ali, impassível, narrando a calamidade? Talvez uma parcela muito pequena da população tenha ponderado desta forma, mas ante os relatos do episódio, o que se instalou de fato foi um quadro dramático de salve-se quem puder em pleno século XX.

Apenas um ano depois, a ameaça que vinha dos céus com intuito de destruição de fato se consolidou. Não na forma do apocalipse, tampouco por invasão alienígena, e sim através da ofensiva alemã sobre os países europeus, que investia do espaço aéreo bombardeando cidades inteiras a ponto de destruição total. A maior de todas as explosões, entretanto, não viria por parte dos alemães, as duas bombas atômicas lançadas pelos americanos sobre o Japão dizimariam aproximadamente cento e sessenta mil pessoas em um espaço de três dias entre cada uma. Anos se passavam e mortes derivadas das explosões seguiam sendo notificadas tendo entre as principais causas sequelas deixadas pela radiação.

Inscrescia-se um tempo de medo do poder e do que seus detentores, a fim de provarem-se maiores uns que os outros, enxergarem as cidades devastadas e a população dizimada, meramente como baixas colaterais. Impossível testemunhar essa realidade, ver-se parte dela e não temer fortemente o dia seguinte. Mas esses mesmos tempos amedrontavam também os próprios titulares do poder ameaçador, uma vez que tinham consciência de que tempos de opressão popular por lideranças tirânicas tinham como característica a intermitência de seus líderes. Paul Newman, nota que:

Num mundo de sombras e de alianças inconstantes só é necessário que apareça outro tão cruel e tortuoso como ele. Assim, os tiranos não estão livres de desenvolver um temperamento nervoso. Pelo contrário, eles têm de estar ainda mais alerta, já que quanto maior for o número de vítimas das suas ações, piores serão as consequências da vingança e das represálias (NEWMAN, 2004, p. 163).

E justifica:

É por isso que muitos ditadores dão por si a estender o círculo de pessoas a abater, já que a única forma de se preservarem é eliminar toda a resistência viva ou gerar tal terror que ninguém se atreva a opor-lhes (NEWMAN, 2004, p. 163).

São homens como esses, que engendram e ordenam os maiores e mais cruéis massacres de que se tem notícia na história mundial, e o olhar minucioso para acontecimentos como esses, que fazem números de vítimas a perder de vista, desvenda algo curioso: por que o estranho fascínio por esses eventos em sua totalidade, com as pilhas de corpos que deixam para trás, enquanto há a repulsa por episódios singulares de horror proveniente da mesma fonte? Por exemplo: o Holocausto interessa, sem deixar de sensibilizar, a tanta gente, mas ler ou assistir a história de determinada família ou homem judeu da mesma época se mostra particularmente aflitivo a ponto de muitas vezes, esses mesmos interessados no fenômeno não se aproximarem de relatos detalhados de uma das vítimas. Essa ideia é fortalecida pela afirmação de Nicholas Humphreys em *Quatro Minutos para a Meia-Noite*, de 1981, onde afirma que a mente humana de fato dispõe de um mecanismo que responde emocionalmente de forma mais impactante aos infortúnios de cunho pessoal, ao mesmo tempo em que reprime o impacto das nossas reações às desgraças avassaladoras:

Numa semana em que 3000 pessoas morrem num terremoto no Irã, um único rapaz cai em um poço na Itália – e todo mundo chora. Seis milhões de judeus são mortos na Alemanha de Hitler, mas é a imagem de Anne Frank a tremer no seu pobre sótão que nos fica impressa na memória (HUMPHREYS apud NEWMAN, 2004, p. 175).

Passando para os anos em que vivemos, o que parece é que os símbolos do terror tal como eram apresentados no passado hoje ficaram relegados à arte. Ninguém mais teme verdadeiramente o vampiro, a bruxa ou o sobrenatural. Não em sua consciência. Eles, entretanto não deixaram de existir no imaginário e de povoar cada vez mais literatura e cinema, mas se o que é representado na arte é, até certo ponto, reflexo do social, por que ir ao encontro do medo? Não aquele real, do dia a dia, e sim aquele que

dura o tempo que escolhemos passar com ele e que sabemos não constituir uma ameaça verdadeira, nem mudará o fato de estarmos seguros e podermos fechar o livro ou pausar o filme a qualquer momento.

Noel Carroll em seu artigo *Why Horror?*, publicado em 2002 como parte de *Horror, The Film Reader*, editado por Mark Jancovich, defende a hipótese de que é a narrativa que realmente atrai aquele que escolhe ser aterrorizado. O objeto do medo irá fazer pouca ou nenhuma diferença perante a narrativa na qual se insere, essa sim responsável em grande parte pelas sensações mistas de repulsa e prazer suscitadas pelo terror na arte:

O *locus* de nossa gratificação não é o monstro em si e sim toda a estrutura narrativa na qual a apresentação do monstro é exibida. Isto, é claro, não significa que o papel do monstro é irrelevante, nem que o prazer e o interesse pelo gênero poderiam ser satisfeitos apenas pela narrativa. O monstro é um ingrediente funcional do tipo de narrativa encontrada em histórias de terror, e nem toda narrativa funciona como a de terror (CARROLL, 2002, p. 34)¹.

O fato é que hoje em dia essa grande parcela da sociedade que gosta de sentir medo e opta por isso, o faz única e exclusivamente porque goza da certeza absoluta de, na realidade, estar em segurança. Jamais entrariamos em um carrinho de montanha-russa conscientes da falta de cinto de segurança por gostarmos do arrepio, e aí mora uma das razões de nossa cultura consumir cada vez mais zumbis, maníacos armados de serra elétrica e vampiros: a estrutura da narrativa de terror está baseada em eventos em que o personagem e, frequentemente o espectador, se envolvem em processos de descoberta e tentativa de provar a existência do monstro em questão. O espectador flerta

¹ Todas as traduções, salvo expressas na bibliografia, são de minha autoria.

com a ideia da loucura, uma vez que sabe da impossibilidade da existência do monstro, mas ao mesmo tempo experimenta reações físicas que tentam o alertar sobre o contrário.

A narrativa de horror como vemos hoje fala não só de descoberta de monstros ou de evidências que deem prova de que eles são ou não reais, normalmente são dramas que trazem à tona questões relativas à identidade, motivações ocultas, e principalmente o poder. Conhecer o que, por natureza, não é possível conhecer é tomar as rédeas que não nos são possíveis tomar atualmente, em um cotidiano de câmeras de segurança e vidros blindados. A narrativa nos incita a desvendar as origens do mal, a descobrir a identidade do assassino, enquanto a realidade exerce, precisamente, o papel oposto.

Para transformar a análise do terror e do medo na análise do gênero literário que deles surge é preciso ter em mente que este percorreu um longo caminho desde as primeiras obras, oriundas da tradição gótica no século XVIII, até os dias atuais sem, em momento algum, perder a força ou a capacidade de fascinar o público. Em tempos de grande inquietação social é possível perceber o crescimento exponencial do interesse da população pelas histórias de terror, claramente atuando como representantes das angústias vividas diariamente, como observado por Noël Carroll, em *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (1990):

O ciclo Universal dos clássicos do horror, nos Estados Unidos, ocorreu durante a Grande Depressão; o ciclo da ficção científica de horror do início dos anos cinquenta na América corresponde à fase inicial da Guerra Fria. Ademais, esses diferentes ciclos mostram uma tendência a usar seu imaginário de horror para expressar ansiedades que se relacionam à natureza incerta de seus tempos (CARROLL, 1990, p. 208).

Assim como as pessoas em tempos de crise se veem impotentes e envoltas em circunstâncias desagradáveis que lhes fogem ao controle, há também certos ícones do

terror que se apresentam como vítimas do outro, à margem da sociedade por culpa de um criador, como no caso do monstro em *Frankenstein* (1818), ou perseguidos como Drácula, e essa condição causa no leitor um misto de sentimentos que vai além do terror e da inquietação, contém também certa parcela de identificação consigo mesmo naquele contexto de tempos instáveis, e até de simpatia pelo monstro fazendo com que este ora cause no leitor distanciamento, ora proximidade.

É nítido que as características presentes na história das civilizações ocidentais irão influenciar diretamente no alcance da imaginação dos homens desde a Idade Média até hoje, e na maneira como os monstros de cada época serão representados, e a partir da criação desses monstros e do emaranhado de sensações causado por eles, surge esse vasto e complexo gênero literário que chamamos horror.

3 – Figurações do horror na literatura e nas artes

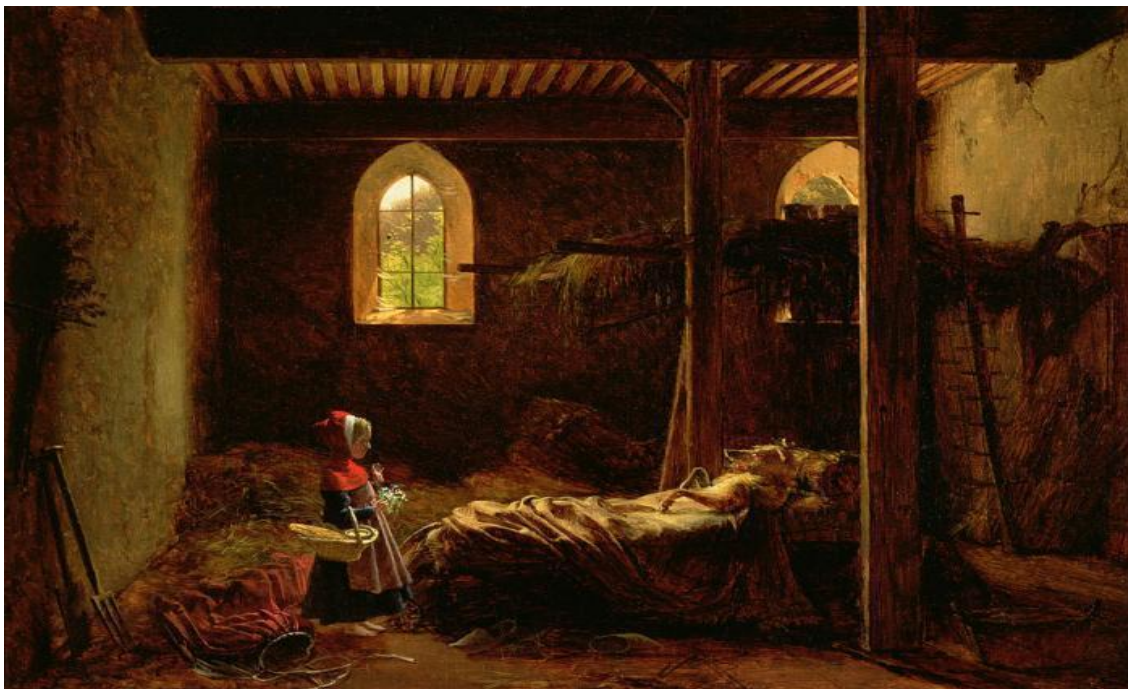
Muito antes de o horror ser oficialmente inaugurado em literatura, lendas contadas durante a Idade Média já evocavam criaturas como o lobisomem, uma espécie de vampiro e os espíritos perturbados que vagavam à procura de um corpo que pudesse mantê-los no mundo dos vivos, por exemplo. O temor suscitado naqueles que ouviam essas histórias era decorrente de um sentimento de impotência, de não se saber como combater algo desconhecido, possível de ser apenas imaginado através daquilo que ouviam.

Durante o século XVII, as chamadas “histórias de salão”, contadas em saraus franceses, começam a ser registradas por escrito por Charles Perrault, considerado o primeiro autor do gênero que hoje conhecemos como contos de fadas. Perrault compilou em *Contos do tempo passado com moralidades* (1697), oito histórias: A bela adormecida, Chapeuzinho vermelho, Barba azul, O gato de botas, As fadas, Cinderela, Henrique, o topetudo e O pequeno polegar. Apesar muito conhecidas e contadas de diversas formas até os dias de hoje, nenhuma delas preservou as características macabras da época em que foram escritas por Perrault. As “moralidades” indicadas no título vinham em forma de olhos perfurados, canibalismo e crianças devoradas por feras selvagens. Nenhuma criança que ouvisse a versão original dos contos de Perrault ousaria desobedecer aos pais em vista das consequências apavorantes de suas transgressões.

Sucedendo Perrault, diversos autores transformaram histórias da tradição oral em literatura, entre eles Hans Christian Andersen e os irmãos Grimm, que também mantiveram, à época, os temas aterrorizantes das narrativas originais, como a morte, o frio e a fome, entre tantos outros. Como observado por Karin Volobuef:

Os contos de fadas, ou contos maravilhosos, têm como constante a presença de personagens malignos, a começar pelas bruxas, madrastas mal-intencionadas e o lobo-mau. Fora isso, são inúmeros os episódios de brutalidade em que mãos são decepadas (“A moça sem mãos”), olhos furados (“Cinderela”), cabeças cortadas (“O rei da montanha de ouro”), e corpos esquartejados (“O camarada Lustig”). Para completar, incesto (“Bicho peludo”), canibalismo (“O junípero”), pacto com o demônio (“Pele de urso”) e outros temas ligados à maldade ou torpeza povoam diversos contos. Ao contrário da opinião comumente difundida, as narrativas que circularam pela boca do povo muitas vezes tratam de assuntos escabrosos e chocantes. Trata-se de algo hoje desconhecido da maioria dos leitores de contos de fadas, uma vez que muitas narrativas chegam ao público em adaptações que expurgam as passagens sanguinolentas. Além disso, contos como “O pobre rapaz na sepultura” ou “História do jovem que saiu pelo mundo para aprender o que é o medo”, sequer costumam ser reeditados. Os filmes de Walt Disney, por seu turno, alteraram bastante os enredos e, assim, colaboraram extensivamente para cunhar a ideia de histórias ingênuas e inocentes (VOLOBUEF, 2012, p.1).

Abaixo, uma ilustração de Chapeuzinho vermelho em local sinistro, que em nada lembra a “casa da vovó” onde o caçador, ao fim da história, a resgata e salva de dentro da barriga do Lobo mau.



Fonte: <https://lavitanuova13.wordpress.com/2017/10/29/394/>

Um pouco adiante na história, e na contramão do pensamento excessivamente racional em voga durante o século XVIII, Horace Walpole recupera o elemento inexplicável incorporado à leitura, a atmosfera de incerteza e estranhamento perdida ao longo do século das luzes. Walpole desejou trazer de volta as trevas ao público leitor, e não poupou esforços para isto na escrita de *O castelo de Otranto*. Segundo Júlio França:

Embora as origens da ficção de horror possam ser muito provavelmente rastreadas desde tempos imemoriais, a tradição literária ocidental reconhece de modo quase unânime *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, como marco inicial do que viria a ser conhecido como literatura gótica. O romance de 1764 – combinando a descrição de um espaço físico antiquado e decadente com segredos do passado que assombram suas atormentadas personagens – estabeleceu os parâmetros de um “novo” gênero que, no século XX, passaria a ser identificado como a forma arcaica da literatura de horror. A apreciação crítica canônica da obra justifica seu sucesso com os leitores da época por sua capacidade de oferecer ao público pequeno-burguês que então se formava uma opção escapista diante das exigências pragmáticas da vida moderna (FRANÇA, 2008, p. 2).

O elemento gótico presente no romance de Walpole influenciou diretamente no caso da Villa Diodati, como é conhecido o episódio em que Lord Byron e os amigos escritores John Polidori e Percy Bysshe Shelley (acompanhado da jovem esposa Mary), tendo alugado uma mansão em um vilarejo da Suíça no verão de 1816, passam três dias encerrados no interior da casa devido à forte chuva. Puseram-se então a escrever histórias de terror; e logo surgem as ideias que deram origem a duas importantes obras do gênero: *Frankenstein*, escrito por Mary Shelley, e *The Vampyre*, de John Polidori, considerada a primeira obra que traz a figura moderna do mito do vampiro. Vale ressaltar que em 1816, Percy Bysshe Shelley já era um poeta renomado, enquanto a esposa Mary, de apenas 18 anos, jamais havia publicado. Muitos anos depois, a Villa Diodati ainda era um local de peregrinação para escritores ou simplesmente fãs, em especial de Byron e Mary Shelley.

Os países de língua inglesa são o berço da maior parte dos autores que se dedicam à literatura de horror, entretanto, o nome do alemão E.T. A Hoffmann figura na lista dos mais importantes autores do gênero. Amante inveterado da música, Hoffmann fazia menções frequentes a elementos musicais em seus contos, que inspiraram os balés *O quebra-nozes* e *Coppélia*. Seu conto *O homem da areia* (1815), foi usado por Freud, em 1919, em seu ensaio *O estranho*, obra emblemática nos estudos sobre o medo. Fora dos domínios da língua inglesa, realmente não há uma produção literária de horror igualmente significativa em termos de volume e notoriedade mundial, não se podendo, no entanto, deixar de mencionar obras como, *O horla* (1886), de Guy de Maupassant e *Contes Cruels* (1883), de Auguste Villiers de L'Isle-Adam, ambos franceses. Do uruguaio Horacio Quiroga há uma variedade de títulos que se podem destacar, como *A*

galinha degolada, O mel silvestre, e Os Barcos Suicidas, todos publicados pela primeira vez em 1917 em sua mais célebre antologia Contos de amor, de loucura e de morte.

No Brasil, a tradição do horror em literatura é pouco conhecida, porém de forma alguma inexistente. Noite na taverna (1855), de Álvares de Azevedo pode facilmente ser encarado como uma coletânea de contos góticos. Os cenários noturnos, a presença do inexplicável e de elementos do sobrenatural são algumas das características que colocam a obra de Azevedo em um lugar de destaque como tendo sido o marco inaugural do gênero no país. Talvez influenciado pela obra de Edgar Allan Poe, de quem era conhecidamente leitor ávido, Machado de Assis usou de recursos especialmente sinistros em A causa secreta, conto de 1885. Chamo a atenção ainda para A dança dos ossos (1871) e A ilha maldita (1879), de Bernardo Guimarães, Demônios (1893), de Aluísio Azevedo, O espelho (1938), de Gastão Cruls, e Paulo (1947), de Graciliano Ramos. Em todos eles podemos nos deparar seja com a loucura, a escuridão, fantasmas, tortura, entre outros temas recorrentes em literatura de horror. Sobre a escrita do gênero no Brasil, Júlio França constata:

No levantamento inicial de um corpus de obras brasileiras que se encaixassem na noção proposta de literatura do medo, não foi difícil perceber serem mais frequentes “os monstros morais” do que os sobrenaturais, isto é, os personagens referidos como monstruosos consistiam, diversas vezes, em seres que transgrediam limites culturais – encarnações, portanto, do medo causado pelo outro (FRANÇA, 2012, p.5).

Voltemos à Inglaterra do século XVIII, quando Walpole encontra barreiras na aceitação de seu romance gótico, justamente pela temática escapista que propunha. O mundo da imaginação era considerado de alguma forma menor que o mundo das ideias,

e Walpole trazia à tona uma narrativa que abarcava circunstâncias inexplicáveis, em uma época em que a postura pragmática e racional era a postura de valor entre os homens de prestígio, mesmo no campo das artes. É importante evidenciar que, por volta do século X, as primeiras manifestações artísticas que futuramente seriam conhecidas como “arte gótica”, jamais seriam chamadas assim por seus próprios autores como fez Walpole com seu romance. A denominação era encarada de forma pejorativa, por acreditar-se que se originava da palavra “godos”, nome dos invasores bárbaros supostamente responsáveis pela queda do Império Romano. Apenas depois de centenas de anos o nome “gótico” passou a ser correlacionado à ideia de renovação. Sobre a recepção do romance gótico, Michael Gamer analisa:

Por volta de 1798 o gótico era, certamente, o gênero literário mais popular na Inglaterra: romances escritos por imitadores de Ann Radcliffe dominavam, não só as vendas, mas, ainda mais impressionantemente, as retiradas em bibliotecas, da mesma forma como dramas góticos como *Castle Spectre* (1791), de Matthew Lewis, permaneciam por mais de três meses nos teatros londrinos. Entretanto, o gótico também era o mais desprezado entre os gêneros literários. Considerado leitura para mulheres, ainda que os fatos acerca do verdadeiro público que consumia este gênero indicasse o contrário. O público feminino era visto como inseguro e sonhador, inexperiente e sem poder de interpretação, influenciável, suscetível a emoções fortes, e de pensamento irracionalizado devido às representações intensas de eventos sobrenaturais (GAMER, 2000, p.255).

Ainda que nomes como os de Mary Shelley, Edgar Allan Poe e H.P. Lovecraft figurem no cânone literário mesmo entre os críticos mais conservadores, o gênero como um todo ainda carrega como herança o pensamento do homem oitocentista e até hoje é considerada “menor”, por vezes sequer sendo chamado de literatura. A ficção de horror é alvo frequente, por exemplo, do crítico literário americano Harold Bloom, autor de *O*

cânone ocidental (1994). Segue nota de Bloom ao *The Boston Globe* sobre a premiação de Stephen King pelo conjunto de sua obra:

A decisão de dar a Stephen King o prêmio anual da *National Book's Foundation* na categoria “contribuição notável” é extraordinária, outro passo no processo chocante de idiotizar nossa vida cultural. Já descrevi King no passado como autor de sensacionalismo barato, mas talvez tenha sido gentil até demais ao fazê-lo. Ele não tem nada de Edgar Allan Poe. É um autor altamente inadequado no que tange cada palavra, de cada parágrafo, de cada livro seu. Dar a King um prêmio deste calibre, que anteriormente foi dado a romancistas como Saul Bellow e Philip Roth, e ao dramaturgo Arthur Miller, é um tropeço terrível da indústria editorial. Premiá-lo é não reconhecer nada além do valor comercial de seus livros, que vendem milhões, mas tem como única contribuição para a humanidade o fato de movimentar o mercado editorial. Se o critério passar a ser este, talvez no ano que vem o comitê deva premiar Danielle Steel por sua contribuição notável, e possivelmente o Prêmio Nobel de literatura vá para J.K. Rowling (BLOOM, 2003).

Não foi ao acaso que Horace Walpole chamou *O castelo de Otranto* de “romance gótico”. Como dito anteriormente, a intenção de Walpole era expandir um horizonte de leitura marcado pelo racionalismo no século XVIII, inovar, tornar menos austero o universo literário de seu tempo. Precisamente o que o termo “gótico” proporcionou séculos antes, inicialmente na arquitetura das catedrais europeias, e em seguida em outras artes, como a escultura, a pintura, e a montagem de vitrais.

Durante os séculos XI e XII, há um entendimento dentro da Igreja Católica de que os sóbrios monastérios e as pequenas igrejas rurais não causavam impacto significativo e que a maior parte de seus fiéis já não se encontrava no campo, e sim nas grandes cidades. Por conta, principalmente, destas duas razões, nasceu o conceito das catedrais: além de impressionar visualmente, seriam locais de proporções excepcionais

para o culto a Deus. Daí as características comuns às catedrais góticas, como a verticalidade, a altura das naves sustentadas por pilares colossais, e janelas elevadas, por exemplo. Nada disso tinha uma intenção deliberada de romper com padrões vigentes de edificação, porém inegavelmente o fez; tornando o termo “gótico” algo que remetia não só às características dessas catedrais, mas também à ideia de renovação e expansão.

A imagem da catedral de Chartres (1145) exhibe claramente como a tendência nesse tipo de construção passa a ser verticalizar as estruturas, tornando-as muito diferentes daquelas vistas até então: quadrangulares, cerradas, de aspecto inquebrantável, como visto na fachada da basílica de São Zeno, em Verona, datada do ano 967.



Catedral de Chartres – Fonte: <https://www.infoescola.com/arquitetura/arquitetura-gotica/>



Basílica de São Zeno – Fonte: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-medieval/arte-romantica/>

No interior da catedral de Notre Dame (1163), observa-se a altura elevada da nave, os grandes pilares de sustentação, e a posição das janelas.



Catedral de Notre Dame – Fonte: <http://blog.elie.com.br/2019/04/19/confira-8-curiosidades-sobre-a-construcao-de-notre-dame-a-famosa-catedral-gotica-de-paris/>

As mudanças estruturais dos templos religiosos são as maiores responsáveis pelas principais características associadas ao gótico nas artes para além da arquitetura. A acústica das novas catedrais era diferente devido às suas dimensões e à verticalidade das estruturas, e quando vazias, a partir de então, poderiam fazer os sons ecoarem de forma perturbadora. A luz já não era capaz de adentrar os locais de forma abrangente em razão da altura e do formato ogival das janelas, que agora também contavam com os vitrais, produzindo sombras indefinidas por detrás dos enormes pilares de pedra escura. Por estes motivos, mesmo não havendo oficialmente uma transição determinada das características das artes do período românico, as expressões se tornam visivelmente mais sombrias e evocativas dos sentimentos daquele que as contemplasse.



Vitrais da catedral de Saint Denis – Fonte: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-media/inovacao-da-arquitetura-gotica.htm>

Areladas à arquitetura surgiram as primeiras esculturas, inicialmente concebidas como decoração das novas catedrais. Somente anos mais tarde a escultura se firmou como uma forma independente de arte. As primeiras esculturas góticas são observadas após a reforma da basílica de Saint Denis, em Paris, por volta de meados do século XII.



Basílica de Saint Denis – Fonte: <https://marciomariguela.wordpress.com/author/marciomariguela/>



Basílica de Saint Denis – Fonte: <https://pedagoartevisual.wordpress.com/2014/04/17/catedral-basilica-de-saint-denis/>

Rapidamente, as grandes estátuas e revestimentos nas colunas e fachadas das igrejas (francesas, a princípio) se tornaram um símbolo de modernização, atraindo um número ainda maior de pessoas para esses espaços, como previam as mudanças arquitetônicas desde o início. Da mesma maneira que as alterações nas dimensões e

iluminação dessas novas construções, também as enormes figuras de forma humana e expressão lúgubre (muitas vezes colocadas nas necrópoles e nos subterrâneos desses edifícios) contribuíram fortemente na relação posta entre o medo e a tradição gótica. Abaixo, imagens esculpidas no interior e na fachada da catedral de Chartres.



Catedral de Chartres – Fonte: <https://www.conexaoparis.com.br/2016/10/18/catedral-de-chartres/>



Catedral de Chartres – Fonte: <https://www.conexaoparis.com.br/2016/10/18/catedral-de-chartres/>



Catedral de Chartres – Fonte: <https://www.conexaoparis.com.br/2016/10/18/catedral-de-chartres>

Cerca de meio século após a ascensão do gótico na arquitetura e na escultura, os primeiros traços sombrios, carregados de sentimentalismo foram percebidos também na pintura. Essas características se intensificaram com o passar dos anos, eventualmente se transformando em reproduções, inicialmente, dos dramas cristãos; passando, em seguida, para imagens de dor, massacre, deuses pagãos e figuras demoníacas em suas mais diversas formas, como veremos no capítulo cinco, em telas de Francisco Goya e Johann Heinrich Füssli. O que ocorreu nas artes foi, mais uma vez, o que ocorreu socialmente com o passar dos séculos: uma necessidade crescente de atemorizar as populações. Mudam-se os tempos, mudam-se os monstros; há centenas de anos.

Um exemplo desse caminho que expressões do medo percorreram na pintura – partindo de Deus para chegar ao Diabo – pode ser observado no período entre os séculos XIV e XIX. Em 1306 o italiano Giotto di Bondone, cuja obra ainda estava diretamente ligada à religião, entrega *A lamentação*, tela que retrata o momento da

retirada de Jesus Cristo da cruz onde pereceu. Seu corpo pousado nos braços da mãe e cercado por seus apóstolos é guardado pelos anjos enviados por Deus. Já em 1819, Goya revela a ira do deus Cronos (Saturno para os romanos) que, assombrado pela profecia de que seria deposto por um de seus filhos, passa a, literalmente, devorá-los um a um.



A lamentação - Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_do_g%C3%B3tico#/media/Ficheiro:Giotto_di_Bondone_009.jpg



Saturno devorando um filho - Fonte: <https://www.flickr.com/photos/virtuosaviolencia/2176615232>

No século XX, Picasso traz à tona os horrores da guerra civil espanhola em Guernica (1937). A obra impressiona por suas dimensões, riqueza de detalhes e, principalmente, pela sensibilidade e precisão com que o pintor é capaz de colocar em forma de imagem o medo, um sentimento tão complexo e particular. Cada novo olhar, cada exame que fazemos do quadro revela uma variação do horror que se acreditava ter percebido anteriormente, como ressalta Rafael Araújo:

Poucas obras são capazes de fulminar o observador como faz Guernica, de Picasso. O assombro não é causado apenas pelas formas e pelo tamanho do quadro, mas pelo sentido que materializa. Na tela de Picasso, a morte violenta é apresentada aos indefesos. Pessoas e animais com a vida por um fio, apavorados diante da fúria da interminável destruição que os pegou de surpresa e a tudo devastou. Os ideais ficam menores. Restou o impulso de defender-se, gritar por socorro e aguardar o horror dissipar-se. As formas poderosas da obra de Picasso guardam a potência da arte, capaz de surpreender sempre, de vociferar verdades à alma do observador e colocá-lo prostrado

diante da catástrofe da guerra. Cada um que se coloca diante de Guernica é tocado de forma permanente. A cada embate que se trava com a tela floresce um sentimento distinto, uma reação diversa, uma interpretação inédita (ARAÚJO, 2009, p. 224).



Guernica - Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2017/04/artista-cria-versao-siria-da-guernica-icone-da-guerra-civil-espanhola.html>

A obra de Picasso é o retrato de um episódio de guerra, portanto político. Picasso pintou o desespero dos habitantes do pequeno vilarejo basco destruído por aeronaves alemãs em 1937. Guernica (entre tantos outros) é um exemplo claro da relação de influência da sociedade sobre a arte. Relação esta que se repete na via inversa, quando a arte influencia os eventos e intercorrências do contexto social em que estão inseridas. Ainda sobre Guernica, a guerra, e o cenário político espanhol de 1937, Araújo avança:

Os objetos confundem-se com os seres vivos, dando a entender que a guerra não se importa com a hierarquia, na qualidade de alvos, tudo e todos se equivalem. Essa sobreposição de formas e a expressão que adquirem diante da concretude dos traços do artista produzem um impacto justificado pela estranheza de ver vida e morte de forma tão indiscriminada. Figuram juntos um braço sem vida, mas ainda

segurando a espada; um cavalo ferido, mas ainda com os olhos vivos, aterrorizados; o choro pulsante da mãe pela morte do filho. A conjunção de tantos elementos dá a impressão de que Picasso condensou num só tempo e espaço as três horas e quinze minutos de bombardeio impiedoso sobre a cidade. Diante da tela, a confusão de elementos representados direciona a atenção do observador para um único fato, um único evento capaz de causar todos os gestos registrados na tela: a guerra (ARAÚJO, 2009, p. 226).

Uma vez estabelecido o vínculo existente entre arte e sociedade, é possível voltar à temática do horror em literatura e colocá-la sob um olhar mais crítico nesse sentido. Como mencionado no início desta seção, o romance de Walpole foi pensado como uma ação contrária ao pensamento excessivamente racional das décadas anteriores, logo, é razoável pensar que toda a literatura de horror que se seguiu, está sujeita a uma investigação em busca dos inexoráveis aspectos sociais ali presentes, independentemente de quais eram as inquietações deste ou daquele momento histórico. Como exemplifica Noël Carroll, no caso do gênero na narrativa norte-americana na contemporaneidade:

A ficção de horror contemporânea articula as ansiedades de acordo com a transição do Século Americano para o “sabe-se lá o que” sofrida pelo grande público, da mesma maneira que o pós-modernismo articulou a instabilidade imposta aos intelectuais. Em ambos os casos, as reações podem parecer extremadas. As bem fundamentadas normas culturais não estão ameaçadas de fato, ainda que a hegemonia americana esteja. Entretanto, o extremismo nas reações em tempos de estresse social é absolutamente compreensível. E, confesso, que a inegável popularidade, tanto da ficção de horror, quanto do pós-modernismo, são uma resposta a sentimentos de instabilidade provocados pela constatação de que a cultura e a ordem estabelecidas após a Segunda Guerra Mundial vivem tempos turbulentos (CARROLL, 1989, p. 213).

Os resultados levantados em um exame de uma obra literária de horror, realizado sob um viés sociológico, irão variar de acordo com circunstâncias extremamente particulares, relativas não apenas à formação do autor, mas também àquelas do leitor a quem a obra se destina. Uma vez que a maior e mais significativa parcela da literatura de horror tem origem na Inglaterra e nos Estados Unidos, e sendo *O bebê de Rosemary* um romance norte-americano, tratarei, na próxima seção, da tradição do gênero em língua inglesa, antes de partir propriamente para a obra de Ira Levin e, juntamente com o medo, adentrar o apartamento 7E do edifício Bramford.

4 – A literatura de horror em língua inglesa: do século XVIII à década de 1960

Suscitar sentimentos de tensão e estranhamento no leitor não é suficiente para caracterizar o gênero horror em literatura. Outros gêneros, que se misturam ao horror, como a ficção científica e os romances policiais apresentam em suas tramas as mesmas características. O horror é o gênero literário que faz com que o leitor sinta a necessidade de fechar subitamente o livro na tentativa de cessar o pavor que sente ainda que as imagens das descrições mais terríveis possam ser visualizadas em sua mente. Em sua introdução à própria obra, Mary Shelley relata o processo de criação de *Frankenstein* e os sentimentos que pretendia causar em seu leitor:

Eu, de minha parte, tentava pensar numa história – uma história capaz de fazer frente àquelas que nos inspiraram a empreender tal tarefa. Uma história que pudesse trazer à tona os medos secretos de nossa natureza e que despertasse um terror capaz de nos fazer estremecer – uma história que deixasse o leitor com medo de olhar ao redor, que lhe enregelasse o sangue e lhe acelerasse as batidas do coração. Se eu não atingisse esses objetivos, minha história não seria digna de ser chamada de terror (SHELLEY, 2014, p. 10).

Esse terror “capaz de nos fazer estremecer” tem origens em temas muito variados dentro do próprio gênero. Há as histórias que tratam do sobrenatural que, ainda que se mantenham dentro das leis da natureza como as conhecemos, desafiam a racionalidade da mente humana como, por exemplo, histórias de fantasmas ou de acontecimentos que, por mais bizarros que sejam, poderiam de alguma forma ser explicados ao leitor. Há ainda as narrativas que requerem do leitor uma nova interpretação das leis da natureza para que este possa assimilar seres como vampiros,

lobisomens, zumbis e criaturas construídas cientificamente. Há as obras cujos personagens apresentam comportamentos que não deixam claro se são fruto de alucinação ou paranormalidade e que, muitas vezes, deixam a cargo do leitor optar pela forma que este queira adotar para conduzir a leitura. Duas obras que exemplificam esse tipo de horror são *O Iluminado* (1977), de Stephen King e *Psicose* (1959), de Robert Bloch. Finalmente, há as que tratam da comparência do diabo. Sessões de exorcismo, cultos satânicos e a chegada do anticristo emergem das páginas de *A Profecia* (1976), de David Stelzer, *O Exorcista* (1971), de William Peter Blatty e *A Maldição de Joel Delaney* (1969), de Ramona Stewart.

Como dito anteriormente, o surgimento da literatura de horror está ligado à tradição gótica e seus símbolos, datados de meados do século XVIII. Eram comuns os cenários noturnos envolvendo castelos, velhas igrejas, florestas e cemitérios. Seus personagens eram de características emocionais exacerbadas e suas personalidades, melancólicas e enigmáticas. O ano de 1764 é considerado o ano oficial do nascimento da literatura de horror, com a publicação de *O Castelo de Otranto*. Walpole apresenta um cenário de acontecimentos perturbadores e misteriosos que levam seus personagens a um estado de constante perturbação. Já nas primeiras páginas do romance, o autor descreve a morte de um príncipe soterrado por um enorme elmo de armadura que, à primeira vista, sem razão aparente, simplesmente despenca das alturas sobre sua cabeça:

Chocado ao ouvir os lamentos avançou rapidamente sem ter certeza do que de fato temia – ora, que cena para os olhos de um pai! – ele viu seu filho feito em pedaços, e praticamente enterrado sob um elmo gigantesco, cem vezes maior do que qualquer um já fabricado para uso

humano, parcialmente oculto por uma quantidade igualmente grande de penas negras (WALPOLE, 2009, p. 14)².

Impulsionados pelo sucesso de Walpole, uma grande quantidade de autores passou a flertar com características do gênero, acabando por explorá-las por completo com o passar dos anos. Destes nomes o mais proeminente é o de Ann Radcliffe, que se destacou especialmente com a publicação de *Os Mistérios de Udolpho*, em 1794. O controverso *O Monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis, misturou elementos de profanação e luxúria em um cenário essencialmente religioso.

O início do Romantismo evidenciou nomes importantes como o de Mary Shelley, que, com a publicação de *Frankenstein* inaugurou uma nova vertente na literatura de horror. Juntamente com *Drácula*, de Bram Stoker (1897) e *O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *Frankenstein* forma o que é considerada a tríade clássica da literatura de horror. Em *O Horror Sobrenatural em Literatura* (1927), H.P. Lovecraft, autor de obras emblemáticas do mesmo gênero, menciona a obra de Bram Stoker, justificando sua posição de referência em narrativas de vampiros em língua inglesa:

(...) o melhor de todos é o famoso Drácula, que se tornou quase o padrão da exploração moderna do temível mito do vampiro. Conde Drácula, um vampiro, mora em um castelo horrível nas Carpathianas, e finalmente migra à Inglaterra querendo povoar o país com vampiros. Como um inglês lida com os fortes desígnios de terror dele, e como o plano de dominação do demônio morto é enfim derrotado, são elementos que se unem para formar uma história que hoje tem um justo lugar nas letras inglesas (LOVECRAFT, 2012, p. 46).

² No original: “Shocked with these lamentable sounds, and dreading he knew not what, he advanced hastily, - but what a sight for a father’s eyes! – he beheld his child dashed to pieces, and almost buried under an enormous helmet, an hundred times more large than any casque ever made for human being, and shaded with a proportionable quantity of black feathers”

Nos Estados Unidos do século XIX desponta o nome de Edgar Allan Poe, um dos mais aclamados autores do gênero até os dias de hoje. Ainda que em sua obra, composta em sua maioria por contos e poemas, Poe faça uso de inúmeras ferramentas da literatura gótica (já plenamente estabelecida em meados daquele século), sua escrita conta com alta carga de sátira e ironia, criando o que G.R Thompson, em sua introdução ao *Great Short Works of Edgar Allan Poe* (1991), chamou de o “duplo-efeito” de Poe. Thompson aponta um exemplo do duplo-efeito na obra de Poe:

O Enterro Prematuro (1844) é provavelmente o exemplo mais claro do duplo-efeito em Poe, de sua ironia Gótica. O herói, leitor ávido de livros Góticos sobre o sepultamento de pessoas vivas, relata terríveis histórias “verídicas” durante três quartos do conto. Apavorado com a possibilidade de ser enterrado vivo, principalmente sendo ele propenso a ataques de catalepsia, o protagonista providencia um jazigo especial, facilmente aberto pelo lado de dentro, e um caixão especial, com molas na tampa e uma abertura por onde uma sineta seria amarrada à mão do “morto” (THOMPSON, 2004, p. 41)³.

Da literatura de língua inglesa da metade do século XX ergue-se uma profusão de autores dedicados ao horror. O nome de Richard Bloch se tornou famoso, talvez, mais pela adaptação de um de seus romances para o cinema pelas mãos do diretor Alfred Hitchcock, considerado o mestre do suspense na sétima arte. Após o estrondoso sucesso da adaptação de *Psicose* nas bilheterias do mundo inteiro, era natural que se buscasse conhecer o homem por trás da obra que dera origem ao filme. Com exceção de suas primeiras histórias, que se assemelhavam muito ao horror-cósmico manifesto na

³ No original: “The Premature Burial (1844) is probably the clearest example of Poe’s double-effect, of his Gothic irony. The hero, an avid reader of Gothic books about burial alive, relates horrifying “factual” histories for three quarters of the tale. Terrified about being buried alive himself, especially since he is subject to cataleptic fits, the protagonist arranges for a special sepulchre, easily opened from within, and a special coffin, with a spring-lid and a hole through which a bell-pull is to be tied to the hand of the “corpse””.

escrita de Lovecraft, a maior parte da obra de Bloch trata dos atos de loucura de assassinos, à primeira vista insuspeitos, como Norman Bates, protagonista em *Psicose*, um solteiro de meia idade que, junto à mãe castradora e puritana, gerencia um motel de beira de estrada no interior do estado da Califórnia. A relação de insana simbiose entre mãe e filho funcionará como o gatilho para os surpreendentes atos de crueldade de Bates. Bloch descreve a construção de sua narrativa através da ideia de tornar estranho e passível de causar medo, o que ao leitor lhe é seguro e familiar:

Mas na época decidi escrever um romance baseado na noção de que o homem que mora ao lado pode ser um monstro do qual não suspeitamos mesmo no microcosmo de uma cidadezinha movida a rumores. Um assassino em série bem sucedido numa sociedade rural impenetrável deve adotar uma existência reclusa: cuidar de um motel nos arredores da cidade me pareceu a solução. Foi então que criei Norman Bates. Construí um motel e nele instalei um chuveiro (BLOCH apud WISKER, 2005, p. 127) ⁴.

Um dos mais proeminentes nomes da literatura de horror contemporânea é o do norte-americano Stephen King. Conhecido pela maestria com que incita o terror por entre as linhas, King iniciou sua carreira de escritor no ano de 1966, o reconhecimento, entretanto só viria anos mais tarde com a publicação de *Carrie, a estranha* (1974). Ainda que seus romances e contos abordem temas diversos que vão de paranormalidade a manifestações extraterrestres, a morte é o elemento central da maioria de sua obra, a ponto de dar indícios de uma verdadeira fixação do autor pelo assunto. Em *Sombras da Noite* (1978), uma de suas coletâneas de contos, King indica no prefácio o que aparenta

⁴ No original: “But at the time I decided to write a novel based on the notion that the man next door may be a monster, unsuspected even in the gossip-ridden microcosm of small-town life. In order to become a successful serial murderer in a close-knit rural society, a man must adopt a reclusive existence: operating a motel on the outskirts of town seemed the solution. So I invented Norman Bates. I built him a motel and I installed a shower in it for him.”

ser um dos motivos da forte conexão com seu público: “minha obsessão é pelo macabro. Escrevo para pessoas que reduzem a velocidade do carro quando passam por um acidente. No fundo, o que todos querem é saber se há mortos” (King, 1982). Ainda sobre a temática recorrente da morte em sua obra, segue:

O medo sempre foi um tema importante. A morte sempre foi um tema importante. São duas das constantes do ser humano. Mas apenas o escritor de terror e do sobrenatural dá ao leitor uma oportunidade para total identificação e catarse (KING, 1982).

A surpreendente sequência em *O Cemitério* (1983), em que o caixão do bebê morto em um dos atropelamentos da trama é derrubado durante o velório, se dá em decorrência dos socos e pontapés desferidos entre o protagonista, pai da criança, e seu sogro, e é um exemplo extremamente impactante da capacidade ilimitada que o autor tem de criar a partir da morte:

O caixão não chegou a se abrir totalmente e espalhar os deprimentes restos de Gage pelo chão constrangendo a todos, mas Louis, enjoado, sabia que tinham sido poupados da cena apenas pela forma com que o caixão havia caído – verticalmente e não de lado. Facilmente poderia ter caído de lado. Ainda assim, naquele rápido espaço de tempo que a tampa levou para bater de volta em seu fecho quebrado, viu a cor cinza de relance – o terno comprado para enterrar o corpo do filho. E algo de rosa. Possivelmente a mão de Gage (KING, 2017, p. 149) ⁵.

⁵ No original: “The coffin did not actually open and spill Gage’s sad, hurt remains out onto the floor for all of them to gawp at, but Louis was sickly aware that they had only been spared that by the way the coffin had fallen—on its bottom instead of on its side. It easily could have fallen that other way. Nonetheless in that split instant before the lid slammed shut on its broken latch again, he saw a flash of gray—the suit they had bought to put in the ground around Gage’s body. And a bit of pink. Gage’s hand, maybe.”

Até 1967, ano de publicação de *O bebê de Rosemary* (traduzido em sua primeira edição brasileira como *A semente do diabo*), o roteirista teatral Ira Levin havia publicado uma obra apenas, o clássico do suspense *Um Beijo Antes de Morrer* (1953). Antes disso, seus roteiros não se enquadraram no gênero de horror e seu primeiro livro tratava da ambição desmedida de um homem que seria capaz de matar para atingir seus objetivos. Os mais de dez anos transcorridos entre seus dois primeiros romances (de 1953 a 1967) aparentemente exerceram uma influência um tanto sombria em Levin, fazendo com que mergulhasse súbita e profundamente no universo do terror, mais precisamente no universo do satanismo, a prática que permeia toda a história da jovem que dá à luz o filho do diabo. Levin agitou a imaginação dos leitores da época trazendo a lume características nefastas particulares do culto ao demônio, embutidas em circunstâncias comuns à vida da maioria:

Num lado da sala, sob uma das janelas em forma de arco, estava um berço preto. Era preto; todo preto, forrado em tafetá negro, enfeitado com babados e coberto por um véu de organza negra. No suporte do cortinado, pendurado numa fita negra, girava um ornamento de prata. Estava ali. Naquele monstruoso antro de pervertidos. Reparou, estarecida, que o que julgara ser um ornamento era, na realidade, um crucifixo pendurado de cabeça para baixo (LEVIN, 1968, p. 197).

A excelente recepção da obra de Levin desencadeou a escrita de outras obras sobre o mesmo tema. Em 1969, Ramona Stewart publica a história de um jovem que tem seu corpo invadido pelo espírito maligno de um porto-riquenho praticante de ocultismo, em *A Maldição de Joel Delaney*, e pouco depois, em 1971, William Peter Blatty lança *O Exorcista*, também sobre a possessão, dessa vez demoníaca, de uma menina católica de treze anos. Mais tarde, em 1976, é a vez de David Stelzer, narrar a chegada do anticristo na forma de um menino de cinco anos de idade, em *A Profecia*.

Por mais que seja inevitável a ação do contexto histórico sobre o aumento no fluxo de determinada temática em literatura, é evidente que a obra de Levin influenciou o interesse de autores da mesma época por elementos satânicos. O próprio Levin, em entrevista de 2002 ao *Los Angeles Times* afirmou acreditar ser o responsável pela proliferação desenfreada do satanismo que se deu a partir da publicação de sua obra:

Sinto-me culpado que O Bebê de Rosemary tenha levado a O Exorcista, A Profecia... Toda uma geração foi exposta à crença em Satã, e nele crê mais fortemente. Eu não creio em Satã. E acredito que o forte clima fundamentalista que vivemos não teria tanta força se não houvesse tantos livros como esses. Mas, é claro que não devolvi nenhum dos pagamentos por direitos autorais (LEVIN apud FOX, 2007)⁶.

Uma cena transmitida ao vivo internacionalmente, em que uma jovem esposa desesperada tenta sustentar os fragmentos da cabeça do marido atingida a tiros em carro aberto poderia facilmente figurar entre os romances de Levin ou de Stephen King, entretanto, é parte real da história da turbulenta década de 1960. O assassinato do presidente norte-americano John Kennedy seria por si só impressionante, mas da forma como se deu, é ainda hoje capaz de chocar até o menos impressionável dos espectadores. Juntem-se ao fato grotesco as ruas constantemente tomadas por manifestantes negros em busca de direitos civis, jovens subitamente conscientes de seu poder de voz contra a decisão do governo de manter as tropas de seu exército em guerra no Vietnã, mulheres decididas a lutar por igualdade e liberdade sexual, e principalmente o elevado nível de tensão provocado por uma batalha pela soberania de armamento

⁶ No original: “I feel guilty that ‘Rosemary’s Baby’ led to ‘The Exorcist,’ ‘The Omen’... A whole generation has been exposed, has more belief in Satan. I don’t believe in Satan. And I feel that the strong fundamentalism we have would not be as strong if there hadn’t been so many of these books. Of course, I didn’t send back any of the royalty checks.”

nuclear entre as duas maiores potências econômicas mundiais. Este era, basicamente, o panorama dos dias vividos neste momento de constante efervescência social e política.

Como estabelecido na seção anterior: tempos turbulentos fazem nascer histórias perturbadoras, entretanto, em *Literatura e Sociedade* (1965), Antonio Candido contesta a impenetrabilidade de outros fatores nesta máxima, inicialmente, ao citar um trecho da crítica de Charles Augustin Sainte-Beuve às relações entre a figura do artista e o tempo-espaço em que esta se insere:

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade (SAINTE-BEUVE apud CÂNDIDO, 2000, p. 18).

As condições de ebulição do novo e de abalo das estruturas políticas e sociais é conhecidamente a maior característica da década de 1960, e o fato desse “novo horror” eclodir precisamente em meio a este contexto histórico não pode ser considerado coincidência, todavia, é preciso que a análise acerca da influência do fator social no processo de criação da obra literária seja cuidadoso e flexível. Por exemplo, o fato de um autor cuja carreira tenha se iniciado durante a instável década de 1960 e que desde então siga bem-sucedido nas veredas da literatura de horror até os dias de hoje, provavelmente estará mais fortemente ligado à sua realidade pessoal, seu “próprio espelho” como aponta Sainte-Beuve, do que às impressões causadas pela conjuntura em que se deram seus primeiros escritos, ao passo que há autores que somente produziram ou somente produziram literatura de horror em determinado contexto histórico. Candido ilustra a dinâmica desta convergência entre o núcleo do autor e a influência exercida pelos fatores socioculturais no processo de construção da escrita:

É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam, conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio (CÂNDIDO, 2000, p. 20).

Um fato, entretanto, parece estar estritamente ligado às mudanças socioculturais da década de 1960: a chegada do horror, em literatura, à esfera doméstica nas grandes cidades. Ao observar a trajetória da literatura de horror em língua inglesa, desde seu surgimento no século XVIII, é possível afirmar que, até meados da década de 1960, o que era produzido tratava de acontecimentos que se davam em algum tipo de viagem dos personagens a uma localidade remota, ou em cenários primordialmente rurais.

Um exemplo é o romance de H.P Lovecraft, *O Caso de Charles Dexter Ward*, em que um jovem se interessa por ocultismo e mistérios envolvendo um de seus antepassados e se desloca da cidade até um casarão afastado onde entra em contato com forças sobrenaturais e elementos ligados à magia. Ainda se tratando das obras de Lovecraft, apesar da estatueta em *O Chamado de Cthulhu*, ser descoberta em uma universidade, ambiente sensivelmente familiar ao narrador, o sobrinho-neto do professor George Gammell Angell só desvenda o mistério (consequentemente vivenciando o horror) quando, em busca de informações sobre o artefato, precisa viajar até a Nova Zelândia, a Austrália, para finalmente chegar à Noruega.

Em *Drácula*, o mesmo se dá com o advogado londrino Jonathan Harker que, a fim de estabelecer uma relação de negócios com o conde estrangeiro que dá nome ao

romance, desloca-se até a Romênia e se torna hóspede em um castelo onde logo se vê refém do próprio anfitrião e de suas três noivas, todos eles vampiros determinados a sugar-lhe o sangue até a morte. Mesmo conseguindo empreender sua fuga, é a traumática experiência vivida por Harker no castelo que dá o mote à jornada pela captura de Drácula desencadeada a partir de então.

Em *Frankenstein*, o doutor homônimo se ausenta da Suíça, seu país de origem, e permanece na Alemanha por quatro anos como estudante de ciências químicas e biológicas. Neste país acaba por conceber sua aberrante criatura. Ainda que o primeiro assassinato cometido pelo monstro ocorra em Genebra, o terror mais inquietante, aquele tão almejado por Mary Shelley, é atingido no isolamento, tanto do criador em seu interminável tormento psicológico, como da criatura que, por mais que tente se aproximar das pessoas, é cruelmente rechaçada por sua aparência, passando a observar tudo de longe, escondido nos bosques, afastado da vida em comunidade.

Diferentemente da maioria das obras do gênero desde o século XIX, *O bebê de Rosemary* vem situar o terror na esfera doméstica e o traz até às portas dos luxuosos apartamentos do Upper West Side, parte nobre da ilha de Manhattan. O mal e o medo não estão mais restritos ao exterior da casa nem ao campo ou algum país distante. Não é mais necessário ausentar-se do lar, hospedar-se em outro espaço, pois eles agora estão presentes no coração da cidade de Nova York, e passam a se relacionar com os eventos do cotidiano, e principalmente com as rotinas de casa.

Três anos depois da publicação do romance de Levin, Ramona Stewart publica *A Maldição de Joel Delaney*, misturando elementos como medo, feitiçaria e evocação dos mortos ao dia a dia de membros de uma família de classe-alta também nova-iorquina. Os personagens de *O Exorcista* vivem na cidade de Washington, capital dos Estados

Unidos, e a história se passa, fundamentalmente, no interior do quarto de Regan MacNeil, a menina possuída pelo demônio. Em *A Profecia*, o estranho comportamento de Damien (representação do mal no romance) começa a contar da instalação da família na nova residência em Londres, por ocasião da nomeação de seu pai, diplomata americano, como embaixador no Reino Unido.

Pode-se perceber que, até então, não havia o que temer em casa, em território familiar. O sinistro e o horror aconteciam do lado de fora, longe do recesso do lar, como se para vivê-los os personagens fossem necessariamente apartados de uma representação óbvia de salvaguarda. Os monstros já se enraizavam de tal forma a fazer parte dos lugares mais íntimos da vida cotidiana, surgindo de qualquer lugar, considerado seguro ou não, podendo inclusive ser representados também de forma inesperada, constituindo objetos acima de qualquer suspeita, presentes na realidade da vida contemporânea.

Para Zygmunt Bauman (2006) a modernidade consistiria na mais óbvia rota de fuga para o medo humano. Uma vez que tomamos ciência de toda a sorte de ameaças às quais estamos sujeitos em uma época em que os medos tornaram-se tantos e tão recorrentes, a mente passou a um estágio de compreensão de que não é possível temer o tempo todo. Desenvolvemos uma série de mecanismos que nos permitem driblar as sensações de insegurança e vulnerabilidade. A afirmação feita em seu estudo sobre o medo, não apenas corrobora esse novo lugar de temor, como paraleliza as insurgências sociais e políticas vividas no cenário mundial (especialmente norte-americano) da década de 1960 e que, potencialmente, atuaram na relocação do terror também na literatura produzida na época:

Todos os dias, aprendemos que o inventário de perigos está longe de terminar: novos perigos são descobertos e anunciados quase diariamente, e não há como saber quantos mais, e de que tipo, conseguiram escapar à nossa atenção (e à dos peritos!) – preparando-se para atacar sem aviso (BAUMAN, 2008, p.12).

Noël Carroll argumenta que as representações do medo em obras literárias que emergem de determinado contexto histórico estão sistematicamente relacionadas aos fatores socioculturais normativos, em sua maioria em favor destes, desconstruindo a ideia de que o medo na narrativa ficcional exerce essencialmente um papel contestatório, de crítica à conjuntura política e social em que está inserido. Tomando como base o olhar de Carroll, de fato, grande parte da literatura de horror produzida na década de 1960 não apenas se acercou da casa, mas criou um contexto fortemente repressivo e de interesse político de manutenção da ordem em vista da multiplicidade e do potencial de impacto dos eventos que então ocorriam: “o horror na ficção pode ser pensado para exercer a função de, ao assustar as pessoas fazê-las aceitar passivamente seu papel social” (Carroll, 1990, p. 196)⁷.

Tomemos como exemplo os romances desta segunda metade do século XX anteriormente citados, aproximando-os do levante de movimentos de liberação sexual, feministas e antirracistas, da atmosfera de xenofobia alimentada pela Guerra Fria, da “ameaça” do comunismo, do estado de alerta (consequentemente de desconfiança do outro) instalado uma vez que o assassinato de um presidente da república ocorria em circunstância de elevados requintes de intrusão e ousadia, jamais vistos desde a morte de Lincoln, em 1865.

⁷ No original: “Horror fictions might be thought to have the function of scaring people into submissively accepting their social roles.”

Joel Delaney, personagem de Ramona Stewart, é vítima do próprio envolvimento com praticantes de feitiçaria do East Harlem – maior comunidade latina da cidade de Nova York. Para alguns dos leitores de Stewart é possível que Joel não fosse amaldiçoado caso se mantivesse guarnecido pelos muros da prestigiada Universidade de Columbia e pelo ambiente quase asséptico da elegante casa onde vivia com a família de sua irmã.

A mãe da menina Regan MacNeil, de *O Exorcista*, divorciada e constantemente ausente em decorrência do trabalho, confere a uma assistente pessoal grande parte dos encargos da criação da filha. A violenta possessão de Regan é passível de interpretação do leitor como sendo resultante do estilo de vida desta mulher, concluindo que tal grau de emancipação da maternidade seria mesmo um convite para que o mal lhe adentrasse a casa pela porta da frente.

Este tipo de narrativa tem como característica a extinção do mal ao final da história como uma garantia ao leitor de manutenção da normalidade, porém há casos em que o autor não irá reestabelecer a ordem ou reafirmar a máxima de que o bem sempre triunfará sobre o mal. Em *A Profecia*, por exemplo, o menino Damien causa a morte da própria família e se aproxima do presidente dos Estados Unidos, dando ao leitor a ideia de que é capaz de assolar o país com sua força maligna, e em *O bebê de Rosemary*, o autor permite o nascimento da semente do mal. O filho do diabo vem ao mundo e receberá os devidos cuidados maternos, fortalecendo-se a cada dia, sem que fique claro quais as consequências acarretadas por isto em um futuro bastante próximo.

Carroll acredita, entretanto, que a carga de intangibilidade dos eventos em literatura de horror não é capaz de promover um efeito marcante de transformação da ordem política e social de uma década específica:

Criaturas horrendas não chegam a transgredir normas culturais a ponto de assinalar uma diferença política entre a ordem e aqueles a quem a ordem supostamente reprime. Comer carne humana ou negar a diferença entre humanos e insetos não está nos planos políticos de nenhum movimento liberal de que eu tenha notícia. Desafiar as normas culturais, portanto, neste nível de abstração, não atinge as bases políticas e sociais estabelecidas, e, conseqüentemente, reafirmar essas normas não teria significado algum na tentativa de reestabelecer politicamente o status quo (CARROLL, 1990, p. 203)⁸.

Ainda que, sob a ótica de Carroll, monstros não cumpram efetivamente um papel de empreender uma mudança na reflexão ideológica do leitor, as representações do medo em literaturas de língua inglesa, produzidas a partir de 1967, fornecem uma ligação clara entre aspectos relativos à intimidade com este sentimento e conceitos de representações e apropriações sociais que, visivelmente, culminaram na entrada definitiva do mal em âmbito doméstico. A análise destas representações se valerá do suporte literário de *O bebê de Rosemary*, em vista da contundente ingerência da obra sobre temáticas predominantes nas narrativas de horror produzidas em língua inglesa a partir de sua publicação, e da primazia com que, finalmente, conduz o medo ao interior do ambiente familiar, indicando que a permanência do terror à margem do corriqueiro já não se fazia suficiente.

⁸ No original: “Horrific beings do not contravene cultural norms at any level that marks a political difference between the dominant status quo and those it putatively represses. Neither eating human flesh nor denying the difference between insects and humans is on the political agenda of any liberation movement that I know of. Challenging cultural norms, then, at this level of abstraction, does not touch the political foundations of a social order, and, consequently, reasserting these norms would have no significance with respect to reconfirming the political status quo.”

5 – O Bebê de Rosemary: quando o medo bate à porta

No início do romance de Ira Levin, por diversas vezes, a protagonista Rosemary cogita certificar-se sobre rumores que cercam o edifício para onde pretende mudar-se com o marido. Durante uma destas hesitações sua mente a dissuade da ideia através do seguinte pensamento: “O que os olhos não veem o coração não sente” (Levin, 1968, p. 22). Rosemary ainda estava longe de descobrir que a máxima não poderia estar mais equivocada.

O ano é 1965 e o jovem casal Guy e Rosemary Woodhouse, em busca de um apartamento grande e bem localizado, está prestes a assinar um contrato de locação quando recebe a notícia da disponibilidade do apartamento 7E do Edifício Bramford, localizado no Upper West Side de Manhattan, área nobre da ilha.

Levin descreve o Bramford como sendo “velho, escuro e de proporções elefantescas”, porém muito cobiçado “em virtude de seu pé direito alto, lareiras imensas e do esmerado acabamento vitoriano” (Levin, 1968, p. 1), além do fato de ter servido de residência a diferentes celebridades. A descrição e a localização do edifício remete imediatamente o leitor familiarizado com a cidade de Nova York, a construções como o Edifício Dakota ou o Edifício Osborne, ambos construídos no século XIX e de características incrivelmente semelhantes ao fictício Bramford.

Rosemary é uma moça católica que deixa o estado do Nebraska, no meio-oeste americano, para viver em Nova York. Guy é um ator ambicioso de origem protestante, mas que não somente não pratica a fé de sua família, como é absolutamente cético em relação a ela. Outra figura importante no enredo é o escritor inglês Edward (Hutch) Hutchins, amigo fiel de Rosemary que, mesmo sendo vítima de um feitiço lançado por

uma seita demoníaca que o leva a perecer após um estágio de coma, é quem irá levá-la à verdade sobre os aparentemente inofensivos vizinhos, seu obstetra de renome nacional e finalmente, o próprio marido.

Hutch é um senhor de cinquenta e quatro anos e muito mais experiência se comparado ao casal Woodhouse. Tem conhecimento de uma face não tão atraente do Edifício Bramford, que inclui a má-fama do local em decorrência de antigos moradores praticantes de rituais canibalísticos envolvendo crianças, bruxaria e cultos satânicos:

Adrian Marcato praticava a magia negra. Fez uma onda danada lá pelo ano de 1890, dizendo ter conseguido a materialização de Satã. Para prová-lo mostrava chumaços de pelo e aparas de garras. Aparentemente o povo levou-o a sério; a sério o bastante para tentar linchá-lo na entrada do Bramford (LEVIN, 1968, p. 13).

O nome de Adrian Marcato seria revelado mais tarde como sendo o do pai do personagem Roman Castevet, o aparentemente doce e solícito vizinho de setenta e nove anos dos Woodhouse. Roman é casado com Minnie, também idosa. Passadas poucas semanas da mudança do novo casal para o apartamento contíguo, os Castevet estabelecem uma rotina de profunda curiosidade acerca dos Woodhouse, que vai desde o preço pago por itens do mobiliário, às circunstâncias da carreira de Guy como ator, até o número de irmãos e sobrinhos de Rosemary, que então com vinte e quatro anos se mostra ansiosa para ser mãe.

Após um jantar no apartamento dos Castevet, Guy passa a visitá-los com frequência quase diária, o que aos olhos de Rosemary parece normal, uma vez que o marido não desfrutou na infância de uma presença parental sólida. Ocorre, porém, que em decorrência de sua ambição em finalmente despontar em grandes papéis, Guy se deixa seduzir pela proposta dos Castevet: ceder o ventre da esposa ao diabo para que

nele gerasse um filho em troca de fama e sucesso como ator. Ela não saberia do plano e após o parto seria informada de que o filho nascera morto.

Uma noite após o jantar, Guy e Rosemary tem como sobremesa um doce feito por Minnie. A porção de Rosemary fora preparada com ingrediente narcótico, apresentando sabor pouco apazível ao paladar da jovem que, não querendo desapontar o marido que tece múltiplos elogios à atenção da velha senhora em lhes fazer tal agrado, finge terminar sua sobremesa quando na realidade apenas provou duas colheradas, reduzindo a eficácia do fator soporífero necessário para que fosse consumado o ato sexual entre Rosemary e o diabo, planejado pelos integrantes do culto.

Rosemary adormece, entorpecida porem não inconsciente por completo e durante o ritual macabro tem lapsos de uma lucidez desorientada misturados a elementos de um sonho perturbador envolvendo o Papa, o presidente Kennedy, sua esposa Jackeline e ela mesma em um passeio de iate comandado por um tripulante negro claramente insatisfeito por estar servindo a pessoas brancas. Durante o sonho, o cenário do barco se mistura a um círculo de pessoas entoando estranhos cânticos, entre eles o marido e os vizinhos. “Viu-se cercada por homens e mulheres, todos nus. Guy estava entre eles. Eram velhos; as mulheres, grotescas, tinham os seios caídos e murchos. Minnie e Laura-Louise estavam entre o grupo, assim como Roman, que usava uma mitra e longas vestes negras” (Levin, 1968, p. 72). Na manhã seguinte, Rosemary percebe-se coberta de arranhões. O marido atribui os arranhões às próprias unhas e diz terem feito sexo a despeito do fato de Rosemary estar desacordada, o que a desagrada profundamente, mas que ele justifica como tendo sido “meio divertido, algo na base da necrofilia” (Levin, 1968, p. 76).

Ao se descobrir grávida, Rosemary é encaminhada pelos Castevet ao Dr. Abe Sapirstein, obstetra renomado nacionalmente que concorda em acompanhar a gestação de Rosemary por um valor acessível a pedido do casal amigo, por quem cultiva grande apreço. A verdade é que Sapirstein é também membro da seita de Roman e se interessa na glória de trazer ao mundo o herdeiro do mal através de suas próprias mãos.

Durante uma visita à amiga gestante, Hutch percebe restos de velas negras queimados sobre o mantel da lareira do apartamento e descobre que foram emprestadas por Minnie na ocasião de um apagão ocorrido dias antes. Nota também o odor forte e acre exalado pela fictícia raiz-de-tannis, vegetal desconhecido cultivado pelo casal idoso. Uma vez que Rosemary é praticamente forçada a ingerir a planta diariamente sob a alegação de que fortaleceriam o bebê, Hutch externa sua intenção de pesquisar não só a veracidade acerca das propriedades fortificantes da raiz-de-tannis, bem como as origens do sobrenome Castevet, que lhe soa tão inusitado. Antes de que possa partilhar de suas descobertas com a amiga, Hutch é internado em coma profundo, cujas razões os médicos não são capazes de diagnosticar.

Ira Levin especifica que: “A união de toda a malignidade de um grupo poderia cegar, ensurdecer, paralisar e até matar a vítima desejada” (Levin, 1968, p. 164), bastando que, para isso, o grupo tivesse em seu poder um objeto de uso pessoal da vítima. Guy ascendera ao estrelato em virtude da inexplicável e repentina cegueira do ator principal de uma das peças para a qual estava escalado como suplente, curiosamente após uma troca de gravatas proposta na escalação do elenco. No dia de sua visita ao apartamento dos Woodhouse, Hutch deixa o local intrigado com o fato de não ser capaz de encontrar uma das luvas que compunham o par que usava quando chegou ao local. No dia seguinte é internado em coma profundo sem causa aparente.

Eventualmente, a partir de um livro deixado por Hutch, Rosemary descobre que o nome Roman Castevet é na realidade um anagrama que, reorganizado forma o nome Steven Marcato, filho de Adrian. Sem desconfiar do envolvimento do marido e do Dr. Sapirstein na trama que até então acredita ser para roubar-lhe o filho e o oferecer em ritual de sacrifício, Rosemary manifesta a ambos o horror de sua constatação. A resposta que recebe dos dois é muito parecida ao reforçar o perfil acima de qualquer suspeita dos senhores da porta ao lado: “Desculpe-me, Rosemary. Não estou rindo de você, mas da simples ideia de que aquela velhinha bondosa possa ter pretendido, alguma vez em sua vida, prejudicar você ou a criança. Pode estar certa de que não há perigo algum” (Levin, 1968, p. 153). Quando toda a verdade vem à tona, Rosemary atenta para o afastamento e desinteresse de Guy pelo bebê durante toda a gestação: “Era como se o filho não fosse dele...” (Levin, 1968, p. 165).

Toda e qualquer tentativa de fuga é frustrada e Rosemary dá à luz inconsciente devido às drogas que lhe são constantemente ministradas para que seja mantida sob controle. Após receber a notícia do filho natimorto, a jovem segue forçosamente acamada, recebendo doses diárias de medicamento tranquilizante. As senhoras do condomínio se revezam na retirada do leite de Rosemary por meio de uma bomba de sucção para que o acúmulo não lhe cause dores. A partir do momento em que escuta um choro de criança abafado, Rosemary se convence de que o filho está vivo e sendo alimentado com o leite que lhe é retirado. Ela passa então a não tomar os comprimidos diários, escondendo-os sob o travesseiro até que pudesse, disfarçadamente, adicioná-los à bebida de uma de suas sentinelas. Feito isto sai em busca de seu bebê, para encontrá-lo onde sempre suspeitou que estivesse: no apartamento vizinho.

A última surpresa vem à tona quando Rosemary, finalmente, consegue pegar o filho, adormecido em mantos negros: “Tinha os olhos amarelos, inteiramente amarelos, sem íris ou córnea, com pupilas que eram um traço negro vertical” (Levin, 1968, p.198). Ao indagar estarecida sobre os olhos de seu bebê, o líder do grupo revela que são os mesmos olhos do pai e que este não é Guy Woodhouse como até então pensava Rosemary: “Satã é Seu Pai; não é filho de Guy. Satã é Seu Pai, que veio do Inferno e plantou sua semente numa mortal. Para se vingar das iniquidades impostas pelos adoradores de Deus sobre Seus fiéis servidores” (Levin, 1968, p. 199).

Todo o trauma da descoberta, entretanto, não é capaz de fazer com que Rosemary abra mão do filho e ela, que então o aceita, passa a racionalizar as possibilidades de criação do menino: “Coitadinho. Não podia ser totalmente mau. Mesmo que fosse uma parte de Satã, tinha a outra metade, a dela para contrabalançar. Talvez, com jeito, com habilidade, trabalhando contra a influência *deles*, conseguisse que a sua metade, humana, decente e boa, predominasse” (Levin, 1968, p. 205).

Do início ao fim do romance, Levin faz uso de uma linguagem altamente realista e direta, descrevendo tudo de maneira tão objetiva que provavelmente, se não soubéssemos se tratar de uma história de horror, dificilmente o imaginariamos de pronto. A razão pode estar, em parte, em seu passado como roteirista teatral, entretanto, acredito que a forma com que Levin manifesta emoções em sua obra (quase subliminarmente, embutindo sentimentos em pequenos detalhes) seja uma estratégia de aproximação com o leitor: este se vê inicialmente curioso com uma história de horror que se desenrola de maneira tão despretensiosa e simples até meados do texto, para logo encontrar-se completamente enredado pela intimidade que passa a sentir com os elementos da narrativa.

Os eventos marcantes que ocorreram na Nova York de 1965, como a primeira visita do Papa Paulo VI aos Estados Unidos, a greve entre os profissionais gráficos do *New York Times*, o grande apagão e a campanha eleitoral para a prefeitura da cidade, somados a detalhes como marcas e modelos de produtos citados naturalmente no decorrer da história, não apenas reforçam a ideia da estratégia de aproximação com o leitor, como criam gradualmente uma atmosfera de possibilidade e verossimilhança: tudo ali faz parte do cotidiano do leitor. Um destes tantos exemplos é observado no momento do suicídio de uma moradora do Bramford, que antes de atingir o chão, acerta um carro estacionado em frente ao prédio: “O teto do carro estacionado, um Volkswagen, estava inteiramente amassado e seu para-brisa transformado numa tela de vidro rachado” (Levin, 1968, p. 30). A forma casual com que Levin insere no relato a marca do veículo, um detalhe aparentemente irrelevante, pode ser vista como um meio de tornar o leitor sujeito a vivenciar o acontecimento, presenciar o mesmo acidente, ser dono do mesmo carro ou habitar local semelhante.

Em introdução a uma das edições do romance publicada em 2014, David Morrell menciona esta característica e corrobora a ideia da escrita estratégica de Levin: “Todos estes detalhes documentais, entre outros, como os melhores lugares para se comprar queijo e filés de peixe-espada em Manhattan, Levin incorporou ao romance para tornar críveis, o que ele chamou de suas ‘incredulidades’” (Morrell, 2014, p. 6)⁹.

Como mencionado anteriormente, é notável que a publicação de *O Bebê de Rosemary* funcionou como um passaporte definitivo para que o medo adentrasse o lar e se misturasse aos afazeres do dia a dia em ambiente urbano, originando-se de onde

⁹ No original: “All of these documentary details and others, such as the best places to buy cheese and swordfish steaks in Manhattan, Levin incorporated into the novel to make what he called his ‘unbelievabilities’ believable”.

menos se esperasse. O autor deixa sinais ao longo do texto, de que a partir de então portas trancadas já não serão empecilho para que o terror aconteça, em frases como: “Adoro aquela fachada, cheia de monstros e gárgulas que parecem querer penetrar pelas janelas” (Levin, 1968, p. 10).

As pistas a serem seguidas ao longo do texto chamam a atenção para um fato importante sobre a construção da narrativa: Rosemary não é a única a não saber o que realmente está se passando até poucas páginas antes do fim do romance, o leitor em contato com a obra pela primeira vez também está alheio a toda verdade. Todas as conjecturas e eventuais descobertas vão sendo feitas pelo leitor à mesma medida que são feitas pela protagonista. Tanto para um quanto para outro todo estranhamento advém de suposições, e por muitas vezes o pressuposto não parece possível em meio a uma realidade tão banal. Ambos, Rosemary e o leitor, voltam atrás diversas vezes em suas suspeitas, sempre instáveis e inconstantes.

Esta incerteza é capaz de criar no leitor uma expectativa de retorno à “normalidade” ao final da leitura. Ele pode se perguntar se Rosemary não estaria sendo vítima de delírios persecutórios decorrentes de um estado de paranoia, ou se tudo não passaria de um pesadelo. A verdade, entretanto é que não só o terror possui fundamento, como não termina com o livro. Ao deixar alternativas desta natureza em aberto, o autor revela que a partir de então, o medo se aproxima também através da inexistência de garantias de extinção do mal e do não reestabelecimento da ordem ao final da narrativa. Sobre esta relação entre a estrutura da ficção dedicada ao horror e o anseio do leitor pelo reestabelecimento da ordem, Stephen King articula de forma a exemplificar:

A monstrosidade nos fascina porque apela ao nosso lado conservador, ao Republicano em terno de três peças que reside dentro de todos nós. Amamos e precisamos do conceito de monstrosidade,

pois é a reafirmação da ordem que todos nós buscamos como seres humanos... Indo mais além, sugiro que não são as aberrações físicas ou mentais propriamente ditas que nos aterrorizam, e sim a falta de ordem que aparentemente resulta dessas situações (KING apud CARROLL, 1990, p. 199)¹⁰.

O período que se inicia em 1963, com o assassinato do presidente John Kennedy e se estende até 1966, com a fundação da Igreja de Satanás no estado da Califórnia por Anton LaVey, marcou um dos períodos de maior transformação no estilo de vida do cidadão americano. A morte de Kenedy permeia as entrelinhas de grande parte da história contada por Levin. Kennedy foi o primeiro norte-americano católico eleito presidente da república, em uma época em que ainda predominavam os ideais anticatólicos enraizados desde os tempos da ocupação das colônias americanas por britânicos protestantes. Durante a campanha pela presidência em 1960, eleitores protestantes suspeitavam que o Vaticano pudesse vir a ter ingerência sobre as decisões políticas nos Estados Unidos caso um presidente católico fosse eleito no país. A morte de Kennedy em 1963 de forma tão escancarada e brutal foi interpretada por liberais, como Godfrey Hodgson como um “sintoma, ou até mesmo um castigo por alguma trágica falha moral na vida americana” (Hodgson, 1976, p. 162)¹¹, era praticamente impossível para a população americana acreditar que fosse tão fácil reduzir um presidente à uma massa disforme perante câmeras de televisão do mundo inteiro.

Quando Rosemary e Guy vão ao apartamento dos Castevet para jantar pela primeira vez, o principal assunto da noite é a morte de Kennedy. Roman afirma estar

10 No original: “Monstrosity fascinates us because it appeals to the conservative Republican in a three-piece suit who resides within all of us. We love and need the concept of monstrosity because it is a reaffirmation of the order we all crave as human beings... and let me further suggest that it is not the physical or mental aberration in itself which horrifies us, but rather the lack of order which these situations seem to imply”.

11 No original: “A symptom of, and perhaps even a punishment for, some tragic moral flaw in American life.”

lendo um documento sobre o envolvimento de forças malignas, possivelmente demoníacas, ocultas na morte do presidente. Naquela mesma noite tem início a série de pesadelos da protagonista, que muitas vezes envolvem o presidente. Em um deles Levin alude claramente ao sentimento americano de hostilidade à Igreja Católica que, embora reduzido após a eleição de Kennedy, se manteve em alguns canais da mídia e da cultura popular:

O presidente estava com seu uniforme da Marinha. Tinha-se recuperado completamente do assassinato, e parecia melhor do que nunca. Hutch, em pé no cais, sobraçava vários mapas meteorológicos.
 – Hutch não vem conosco? Perguntou Rosemary ao presidente.
 – Só católicos, respondeu ele sorrindo. Detesto esses preconceitos, mas você sabe que temos que respeitá-los (LEVIN, 1968, p. 71).

Até então, o cidadão americano tradicionalista temia fortemente o inimigo que vinha de fora de seu universo conservador particular: os russos comunistas com suas armas nucleares, os hippies com seus ideais de liberdade sexual e seu consumo desenfreado de alucinógenos, os manifestantes em âmbito geral: negros, mulheres e homossexuais, fazendo um barulho que perturbava a tranquilidade da moderação que lhe era familiar e, portanto, segura.

Um ano após o assassinato de Kennedy, três relatórios oficiais já haviam sido publicados pela Comissão Warren, instituída pelo governo para investigar o planejamento e execução do então presidente. A conclusão foi a mesma: o condenado pelo crime, Lee Harvey Oswald havia agido sozinho e em interesse próprio. Oswald era um jovem branco, membro do Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos. A versão oficial dos fatos contava que não havia forças ocultas envolvidas nem conspirações de agentes do governo russo infiltrados no serviço secreto americano. O

medo logo começa a pisar o lado de dentro do universo familiar, e o inimigo, assim como nas páginas de Levin, torna-se subitamente real e imediato.

Certa noite Rosemary decide receber antigos amigos um para jantar em sua casa. A atenção dispensada por Minnie e Roman é compreensível vinda de um casal já idoso e sem filhos, mas Rosemary se sente oprimida pelo interesse excessivo em tudo o que faz desde o anúncio da gravidez. Sabendo da afinidade do marido com os vizinhos, ela apenas informa Guy sobre a reunião:

Vamos dar uma festinha no dia vinte e dois de janeiro. Daqui a uma semana. Vamos convidar Elise Dunstan e o marido. Joan e quem deseje trazer, Jimmy e Tiger, Allan e a namorada, Lou e Cláudia, os Chens, os Wendells, Dee Bertillon, caso você não se oponha, Mike e Pedro, Bob e Thea Goodman, os Kapps e Doris e Axel Allert, caso possam vir. É a filha de Hutch, sabe? (LEVIN, 1968, p. 122).

E reforça o que para ela é o mais importante: “Minnie e Roman não serão convidados. Nem Laura-Louise, ou os Fountains, os Gilmores, os Wees. Nem mesmo o Dr. Sapirstein. É uma festa muito especial. Os convidados tem que ter menos de sessenta anos” (Levin, 1968, p. 122).

Durante o evento, Rosemary entreouve, da cozinha, a fala de um convidado na sala de estar: “Seu nome é Altizer e está atualmente, se não me engano, em Atlanta. Diz que a morte de Deus é um fato histórico e específico, acontecido agora, bem em nossa era. Que Deus está *literalmente* morto” (Levin, 1968, p. 132). O convidado se refere à polêmica edição da revista *Time* de abril de 1966, que trouxe impressa na capa, em letras garrafais, uma única pergunta: Is God Dead?¹². Dentro, o artigo intitulado

12 Em português: “Deus está morto?”.

“Toward a hidden God”¹³ de John T. Elson, editor para assuntos religiosos da revista, que discutia a secularização da sociedade, além da ação de pastores que, em adequação ao fato, pregavam sermões cada vez mais isentos da presença de Deus. O “Altizer” citado por Levin é Thomas Altizer, autor da chamada Teologia da Morte de Deus, que durante a década de 1960 afirmou que a crença em um Deus vivo já não era necessária aos homens em sentido algum. Levin faz uma segunda menção ao assunto em seu romance, em uma das visitas de Rosemary ao consultório do Dr. Sapirstein: “Rosemary pegou numa mesinha um número da *Time* que tinha escrito em negro sobre fundo vermelho: *Is God Dead?*. Abriu a revista e procurou a parte de teatro. Havia uma reportagem sobre Barbra Streisand” (Levin, 1968, p. 170).

Na manhã em que Guy e Rosemary visitam pela primeira vez o apartamento do Edifício Bramford, Rosemary percebe que: “O elevador, em lambris de madeira e com grades de metal polido, era manejado por um preto bem uniformizado e sorridente” (Levin, 1968, p. 4). A edição do *Omaha World Herald* que data de oito de março de 1965 trazia a manchete “Gás e porretes usados para impedir ‘marcha’ por direitos”¹⁴, uma referência à ação das tropas montadas do estado do Alabama (berço da Ku Klux Klan) contra uma manifestação pacífica por direitos civis da população negra da cidade de Selma. Os manifestantes cruzavam a ponte que leva o nome do senador americano Edmund Pettus quando, segundo o artigo, foram confrontados pela polícia que “os conduziu pelas ruas gritando ensanguentados”¹⁵. Lembremos que a protagonista Rosemary é natural do Nebraska, cuja capital é a cidade de Omaha.

13 Em português: “Em direção a um Deus escondido”.

14 No original: “Gas and Clubs Used to Halt Rights ‘walk’”.

15 No original: “drove them bleeding and screaming through the streets”

A lavanderia do Bramford, única parte do edifício de que Rosemary tem medo, “parecia feita sob medida para uma penitenciária”, mas não era somente a aparência sombria do lugar que fazia com que Rosemary se sentisse oprimida:

Na primeira vez que se dirigira à lavanderia, era um dia de semana pela manhã, Rosemary encontrara várias pretas que conversavam alegremente enquanto lavavam ou passavam. Com sua chegada, estabeleceu-se um silêncio hostil. Por mais que procurasse passar despercebida, tornar-se invisível, o silêncio perdurou, fazendo com que Rosemary se sentisse tal feitora de escravos. Por essa razão, preferia agora lavar sua roupa nos fins de semana à tarde (LEVIN, 1968, p. 22).

Já suspeitando que um segredo tenebroso envolvesse o casal Castevet, Rosemary comparece a um jantar no apartamento de Laura-Louise, uma das senhoras de aparência bondosa do Bramford. Rosemary permanece distraída, incrédula das próprias elucubrações:

A conversa encaminhou-se para a luta pelos direitos civis e para um furacão que recentemente assolara uma região no sul. Rosemary, observando e ouvindo *esse grupo de pessoas, tão semelhantes a seus tios e tias em Omaha, achava difícil continuar acreditando que seriam na realidade um grupo de adoradores do Diabo*. O pequeno Sr. Wees ouvia atentamente o que Guy dizia sobre Martin Luther King; *como poderia aquele velhinho frágil, mesmo em sonhos, se imaginar um poderoso feiticeiro? E aquelas velhas simplórias*, Laura-Louise, Minnie e Helen Wees; *como aceitar a imagem delas dançando nuas numa orgia demoníaca?* (LEVIN, 1968, p. 156)¹⁶.

Da mesma forma que Rosemary achava difícil acreditar que as pessoas ao seu redor fossem parte de um culto de adoração ao diabo, a uma grande parte dos americanos era provavelmente difícil acreditar que senhores de aparência distinta, donos

16 Grifos meus.

de carreiras prestigiosas, deixassem seus respeitáveis escritórios ao fim do dia de trabalho, para tomar parte em reuniões secretas, decidindo que negros e apoiadores dos movimentos pelos direitos civis fossem queimados vivos ou espancados até a morte, mas era essa a realidade de muitos dos membros de grupos racistas existentes no país: eram políticos, advogados, membros das forças armadas e até congressistas como o próprio senador Edmund Pettus, o mesmo que deu nome à ponte que se tornaria cenário do confronto sangrento em Selma, Alabama.

Ao tocar a questão racial norte-americana na década de 1960 (através do sonho de Rosemary em que o tripulante negro demonstra desagrado ao servir apenas pessoas brancas, ou quando Rosemary se vê percebida “tal feitora de escravos”), a ficção narrada por Levin está a apenas um passo da vida real daquele momento histórico. O medo emerge também da fraqueza de personagens que, como tantos entre os leitores, fazem parte de uma sociedade democrata de classe-média branca, cuja aparência amistosa e comportamento consciencioso não permitem que sequer se avenge qualquer pensamento de natureza maligna.

A Guerra Fria durante a década de 1960 caracterizou-se como um período em que já era tão grande a quantidade de armamento nuclear produzido por ambos os blocos antagônicos na disputa, que o resultado foi uma paralisação do conflito, que somente na década de 1980 seria reavivado sob o comando do presidente Ronald Reagan. Estados Unidos e União Soviética alcançaram uma espécie de entendimento tácito, de que caso um dos dois atacasse o opositor, estaria assinando a sentença da própria aniquilação dada a capacidade elevada que ambos os lados sabiam possuir de causar a destruição não apenas do adversário mas de todo o planeta de uma só vez. Um ataque nuclear dimanado de qualquer um dos dois polos de tensão seria certeza de

destruição mútua. O equilíbrio gerado por essa reciprocidade no medo pode ser um dos fatores que ajudaram a redirecionar o olhar do cidadão americano, desviando-o do inimigo externo para um inimigo interno que até então parecia inexistente.

O paralelismo que se observa é nítido: o andamento e a natureza dos acontecimentos políticos e sociais nos Estados Unidos da década de 1960 estão em consonância com a forma através da qual a literatura visivelmente aproximou as representações do medo ao cotidiano de seus personagens. Em sua crítica à ficção norte-americana escrita na década de 1960, Malcolm Bradbury compõe um panorama da incorporação da literatura ao contexto histórico e das formas como essa movimentação se fez visível em algumas das narrativas que vinham sendo produzidas:

Havia também íntimas associações com a contracultura que, estimulada pelos crescentes protestos em favor dos direitos civis e da liberdade de expressão, e contra a guerra do Vietnã, dominou a última parte da década. A contracultura não era apenas política; ela via a si mesma como uma nova vanguarda, uma nova consciência surrealista que expressava uma época na qual a violência exterior poderia ser enfrentada por um espírito interior. Pós-humanista, messiânica, mística, xamanista, provisória, ela tinha suas raízes na juventude, recorria a experiências psíquicas e psicodélicas, expressando a pós-cultura da nova aldeia global, com um excesso de novos estilos que pareciam ser simultaneamente acessíveis e privados de desenho ou ordem racionais. Essa nova consciência psicopolítica afetou profundamente a ficção nos anos 60 (BRADBURY, 1991, p. 171).

Em relação à escrita de Levin especificamente, é possível identificar novos contornos que se sobrepuseram à literatura da época, como a instabilidade de sua linguagem realista que ora conforta, ora inquieta seu leitor. A narrativa de Levin é livre de convenções, contrapondo os fatos aos próprios fatos ao longo da história. Detalhes aparentemente irrelevantes se tornam peças chave no desenredar das verdades do leitor, ao mesmo tempo em que pontos parecem marcantes apenas para, mais à frente, se

revelarem detalhes irrelevantes. Não é apenas a natureza do novo que engenhosamente desconforta o leitor, mas principalmente a maneira como Levin introduz o novo: inacabada, paradoxal e subvertidamente. Um verdadeiro convite para preencher lacunas das primeiras às últimas páginas.

5.1 – As relações de duplicidade e o “estranho” no romance

Os contrapontos existentes, tanto no enredo como um todo, quanto na construção dos personagens do romance, chamam a atenção para uma significativa relação de duplicidade, em que o “oposto”, aquele ou aquilo que, em tese, se encontraria no polo extremo, não é de fato algo de totalmente diferente, apenas outra versão daquilo que nos é familiar. Freud define o fenômeno do “duplo” da seguinte maneira:

Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para o outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia – de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão ou intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem (FREUD, 1976, p. 252).

Baseando a análise desse tipo de correspondência na obra de Levin, cito, primeiramente, o exemplo da personagem central, Rosemary, escolhida como mãe do filho do Diabo. Rosemary (que já no nome traz referência a Maria) remete fortemente o leitor a uma mãe de Jesus às avessas. selecionada a partir de critérios opostos àqueles usados para definir a mãe do filho de Deus, para dar à luz o filho do Diabo, ou seja, não poderia ser virgem e permaneceria à margem de tudo, não seria anunciada como foi

Maria. Também na contramão dos acontecimentos que permearam o nascimento de Cristo, uma vez que a gravidez de Maria lhe é anunciada por um anjo antes de a qualquer outro, a natureza da gestação de Rosemary é mantida em segredo até as páginas finais do romance.

Através do personagem de Roman (uma possível referência aos romanos; povo que, historicamente, foi contrário à propagação do cristianismo, perseguiu a Jesus e seus discípulos, e, finalmente, ordenou a morte do filho de Deus), tomamos conhecimento do desejo de soberania do Diabo a partir no nascimento de seu herdeiro. Como já mencionado, o bebê gerado por Rosemary teria vindo ao mundo para corrigir toda a injustiça sofrida pelos adoradores de seu pai. Ocupar uma posição de adoração e supremacia no mundo faz com que o Diabo, ao contrário do que se pudesse pensar de pronto, caracterize uma espécie de oposto complementar a Deus, ou seja, que ambos figurem como os “duplos” descritos por Freud. Diferentemente do que poderíamos pensar num primeiro momento, o Diabo não propõe uma nova ordem de coisas, mas “a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes” apontada pelo pensador alemão. A única mudança é quem ocuparia o lugar central nesse novo arranjo.

Arelada à questão do “duplo”, Freud aborda a temática do “estranho”, daquilo que nos provoca uma reação de estranhamento e repulsa, podendo ser elevada à sensação de terror, como observado em:

Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o “duplo” ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o “duplo” tinha um aspecto mais amistoso. O “duplo” converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios (FREUD, 1976, p. 254).

Por “estranho”, de acordo com a análise de Freud, entende-se aquilo de que, em algum momento, tomamos conhecimento, e que por alguma razão, entretanto, tornou-se obscurecido de nossa realidade material. A sensação de estranhamento se dá, portanto, pela familiaridade que vem à tona quando nos deparamos com essa “categoria do assustador que remete ao que é conhecido” (FREUD, 1976, p. 238). Sobre a relação entre o “estranho” e o medo, observa-se ainda que:

O tema do “estranho” relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como “estranhas” determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador (FREUD, 1976, p. 237).

Retornando à trama de Levin, pode-se observar que Rosemary passa gradativamente de um estado crescente de alerta, passando pelo estranhamento amedrontador para então atingir o ponto em que este estranhamento se transforma em completo terror. Segundo Freud, “quanto mais orientada a pessoa está no seu ambiente, menos prontamente terá a impressão de algo estranho em relação aos objetos e eventos nesse ambiente” (1976, p. 239). Rosemary é descrita do início ao fim do romance, como uma jovem crédula e facilmente manipulável (e de fato o é), entretanto, há dois momentos em que Rosemary age de forma segura, até mesmo impositiva: quando, encantada por aquele que viria a ser seu apartamento, decide convencer o marido a mentir para se livrar do contrato previamente assinado; e quando – farta da postura invasiva de Minnie e Roman, endossados por Guy – declara, categoricamente, que receberá seus amigos em casa para uma festa. Ou seja, a natureza frágil e maleável da

jovem não tange a casa. Cabe afirmar que Rosemary está desorientada em relação a tudo, exceto a seu ambiente, e, ponderando este fato à luz das considerações de Freud, acredito que, exatamente por se encontrar tão orientada em seu ambiente, Rosemary tarda em sua percepção do elemento estranho.

Em uma primeira leitura, aquele que não tem conhecimento da natureza da trama, é deixado por Levin em um universo de incertezas. O leitor tem pouca vantagem sobre a protagonista, de quem a própria trajetória também é mantida às escuras por agentes externos que ditam seus passos e secretamente escrevem sua história. Não se sabe ao certo se a narrativa trata de alucinação, de um sonho, ou se os acontecimentos devem ser encarados como reais. Entretanto:

É verdade que o escritor cria uma espécie de incerteza em nós, a princípio, não nos deixando saber, sem dúvida propositalmente, se nos está conduzindo pelo mundo real ou por um mundo puramente fantástico, de sua própria criação. Ele tem, de certo, o direito de fazer ambas as coisas; e se escolhe como palco da sua ação um mundo povoado de espíritos, demônios e fantasmas, como Shakespeare em *Hamlet*, em *Macbeth* e, em sentido diferente, em *A Tempestade* e *Sonho de uma Noite de Verão*, devemos-nos curvar à sua decisão e considerar o cenário como sendo real, pelo tempo em que nos colocamos em suas mãos (FREUD, 1976, p. 248).

Ou seja, por mais que, fundamentados em nossa natureza racionalista, apresentemos uma tendência a, mesmo imersos em incerteza, optarmos pela explicação menos fantástica dos acontecimentos, deve-se firmar uma espécie de compromisso com o autor, permitindo que direcione nossas mentes sensatas pelo caminho que decidiu ser o real em sua obra. A análise de Freud sobre *O Elixir do Diabo*, de E.T.A. Hoffmann, me parece estar em total consonância com as resoluções tomadas por Levin para o andamento e desfecho de sua trama envolvendo Rosemary e seu recém-nascido filho com o Diabo: “já mais para o final do livro é que o leitor fica a saber dos fatos, que até

então lhe haviam sido ocultados, dos quais se origina a ação; com o resultado de que não fica, por fim, esclarecido, mas de que cai num estado de completa estupefação” (FREUD, 1976, p. 251).

O conceito de “estranho” descrito por Freud, fala de algo assustador, que, entretanto, não advém do desconhecido; o medo se instala precisamente pelo motivo contrário, por originar-se de um objeto próximo, familiar, cuja noção foi, em algum momento, reprimida e colocada em um canto escuro, um ponto cego da mente. É possível que, para uma determinada pessoa, um evento específico não cause estranhamento (tampouco temor) sob determinada circunstância e, em pouco tempo, ao ser suscitado através de outro prisma, cause nesta mesma pessoa verdadeiro pavor. Um exemplo observado no romance é o artifício de feitiçaria através do qual os membros da seita de adoração ao Diabo são capazes de remover todo aquele que se mostre um obstáculo para o alcance de seus objetivos, como no caso do ator escalado para viver o papel almejado por Guy. Ao ouvir o relato do marido sobre o que ocorrera a Donald Baumgart, Rosemary reage de maneira, no mínimo, desproporcional ao ocorrido:

– Que é que houve?

Guy piscou os olhos e pareceu ter voltado à realidade. Disse: – Foi Donald Baumgart. Ficou cego. Acordou hoje e... e não pôde mais enxergar.

– Não diga!

– Tentou enforçar-se esta manhã. Está sob sedativos num sanatório de doenças mentais.

Entreolharam-se nervosamente.

– Ofereceram-me o papel. Aceitei, é claro, ainda que fosse esta a última maneira pela qual desejaria obtê-lo. Levantou-se e colocando a lata de tinta na mesinha de cabeceira disse: – Escute, vou ter que sair e tomar um pouco de ar. Desculpe-me mas quero ficar só. Preciso de algum tempo para pensar e botar a cabeça no lugar.

– Compreendo. Vá, querido (LEVIN, 1968, p. 60-61).

Na medida em que passa a cogitar a participação de Guy na seita, desencadeiam-se estranhamento e apreensão em Rosemary, sentimentos que, em pouco tempo, dão lugar ao pavor:

Mas qual a razão que o teria levado a isso? Era Guy e não um velho doido que procurasse desesperadamente uma razão, um interesse mesmo doentio para justificar uma existência estéril. Guy tinha sua carreira, uma carreira em vertiginosa ascensão! De que lhe serviriam bruxedos e bruxarias, gente como os Gilmores, os Fountains, os Wees e Minnie e Roman? Que teriam para lhe oferecer?

A resposta lhe ocorreu antes mesmo de formular a questão. Mas era uma resposta terrível!

A cegueira de Donald Baumgart!

Caso acreditasse...

Não queria, não podia acreditar. Porém o fato irrefutável era que Donald Baumgart tinha ficado cego um ou dois dias depois *daquele* domingo. E Guy não saía de casa, permanecendo grudado ao telefone, como se estivesse esperando uma notícia importante.

A cegueira de Donald Baumgart! (LEVIN, 1968, p. 163-164).

Somente à medida que as especulações de Rosemary, de início, tidas como absurdas e sem razão de ser, passam a tomar forma no âmbito de sua realidade material, é que surge o temor. O conceito de “estranho” forjado por Freud, explica o porquê:

Um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, e assim por diante. É esse fator que contribui não pouco para o estranho efeito ligado às práticas mágicas. Nele, o elemento infantil, que também domina a mente dos neuróticos, é a superenfatisação da realidade psíquica em comparação com a realidade material (FREUD, 1976, p. 261).

Partindo do pressuposto de que “uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de

alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se” (FREUD, 1976, p. 266), lembremo-nos da estrita criação de Rosemary dentro dos preceitos do catolicismo. Preceitos estes tão severa e inflexivelmente aplicados durante sua infância, que o fato de ter se casado com um homem de formação protestante é razão para a ruptura dos laços de relacionamento com Rosemary por parte de sua família. Cabe inferir, então, que desde muito cedo na vida de Rosemary, foi sistematicamente reforçada a crença na força do mal, na existência do Diabo nas práticas de feitiçaria, enfim, em tudo aquilo apresentado por Levin no romance e que a partir do momento em que retorna à realidade material de Rosemary, traz consigo o assombro causado pelo “estranho”; por aquilo que, até então oculto em um recôndito de sua mente, volta à luz.

Ainda que o pacto estabelecido pelo leitor com o autor seja o de aceitação da realidade por este criada, a escolha de Levin por situar os acontecimentos no âmbito mais comum possível da realidade, implica no caminho inverso: ele também como autor deve acatar as normas da vida real, vigentes na sociedade em que insere as vidas de seus personagens. Optar por uma realidade palpável, cotidiana é, não apenas evidenciar, mas elevar exponencialmente o potencial de estranhamento no leitor, conseqüentemente, ampliando a perspectiva de uma leitura assustadora. Sob a ótica psicanalítica observa-se que:

O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. Nós aceitamos as suas regras em qualquer dos casos. A situação altera-se tão logo o escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum. Nesse caso, ele aceita também todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo o que teria um efeito estranho, na realidade, o tem na sua história. Nesse caso, porém, ele pode até aumentar o seu efeito e

multiplicá-lo, muito além do que poderia acontecer na realidade, fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato. Ao fazê-lo, trai, num certo sentido, a superstição que ostensivamente superamos; ele nos ilude quando promete dar-nos a pura verdade e, no final, excede essa verdade. Reagimos à suas invenções como teríamos reagido diante de experiências reais; quando percebemos o truque, é tarde demais, e o autor já alcançou seu objetivo (FREUD, 1976, p. 267).

O escritor, portanto, do ponto de vista inconsciente, tem a habilidade de captar o que está nas sombras de seu tempo e através da escrita trazer esses componentes à tona. O autor sempre carrega algo do real, da existência do que está fora, para dentro de sua obra. O que resume em definitivo a correlação existente entre o romance de Ira Levin e o conceito de “estranho”, está diretamente expresso no texto de Freud:

A condição sob a qual se origina, aqui, a sensação de estranheza, é inequívoca. Nós – ou os nossos primitivos antepassados – acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, *superamos* esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo *acontece realmente* em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho; é como se estivéssemos raciocinando mais ou menos assim: ‘Então, afinal de contas, é *verdade* que se pode matar uma pessoa com o mero desejo de sua morte!’ (FREUD, 1976, p. 264).

Rosemary vivia sua vida de sonho: dona de casa, esposa, futura mãe, em seu apartamento sofisticado em bairro nobre da cidade onde escolheu viver. As crenças que, em criança, lhe haviam sido incutidas pela família faziam parte de um passado distante, quase esquecido, jamais retomado. Já não acreditava em mau agouro, em mistérios e acontecimentos macabros envolvendo pregressos moradores do novo edifício:

– Acho tudo isso uma bobagem. Está certo, uma série de fatos desagradáveis tem acontecido no Bramford. O que não quer dizer que continuem a acontecer. Não vejo por que considerá-lo mais perigoso do que qualquer outro lugar. É como um jogo, você pode acertar cinco vezes no mesmo número, o que não quer dizer que se continuar jogando sempre no mesmo número sempre se acertará. É tudo uma questão de coincidência, nada mais. (LEVIN, 1968, p. 15).

Assim que seus medos ultrapassados retornam à luz da realidade, Rosemary é dominada por eles. O medo estava do lado de fora também em âmbito psíquico, entretanto, da mesma forma que se dá pelo olhar sociológico, ele adentra e toma lugar no interior de todas as formas de casa guardadas por Rosemary. O medo bate à porta de seu apartamento, mas também de sua mente, e ela, por duas vezes, o convida a entrar.

6 – Literatura, medo e sociedade: modos de aproximação.

É sabido que as transformações sociais ocorridas durante a década de 1960 criaram uma crise nos modos de interpretação das existências, resultando em um estatuto de novas verdades e de narrativas globalizantes. A partir de então, o que se observou foi uma maior complexidade dos fatos sociais que, por conseguinte, trouxe à tona novos grupos étnicos, culturais e religiosos. A emergência desta nova realidade promoveu uma retomada dos chamados estudos crítico-culturais, suscitando uma parceria entre a literatura e a sociologia, as ciências políticas, a economia e, principalmente, a história.

Até o século XX a escrita da história restringia-se ao registro dos fatos passados como se acreditava que tinham ocorrido, e esse registro era tomado como verdade. Não havia espaço para conjecturas acerca da subjetividade ou do fato de que a memória que temos de algo pregresso não constitui necessariamente a verdade absoluta sobre tal evento. Uma vez que a historiografia trata do passado, e muitas vezes de um passado distante do tempo em que os acontecimentos são registrados, pode-se concluir que havia também uma crença na linguagem como sendo algo passível de preservação absoluta daquilo que relatava. Baseando-se nessa crença era possível elevar o registro histórico a um patamar de incontestabilidade.

Durante o século XX, desenvolveu-se um campo em particular da história, capaz de comportar um conjunto maior e mais diversificado de perspectivas sobre a relação entre o fato histórico e o fato cultural. Passa-se, portanto, a questionar o que até então era considerado inquestionável, e há uma mudança no olhar dado à escrita da história, como observa Michel de Certeau: “A historiografia (ou seja, ‘história’ e ‘escrita’) traz

inscrita em seu próprio nome o paradoxo – e quase oxímoro – da relação entre dois termos antinômicos: o real e o discurso. Ela tem por tarefa articulá-los e, onde esse vínculo não é pensável, fazer como se os articulasse” (DE CERTEAU apud COSTA LIMA, 2006, p. 152). Ainda a respeito do reducionismo do mito do historiador como detentor da verdade, de Certeau complementa:

Encarar a história como uma operação será intentar, partindo de um modo necessariamente limitado, compreendê-la como a relação entre um lugar (um recrutamento, um meio, um ofício, etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade de que trata” e que essa realidade pode ser captada “enquanto atividade humana”, “enquanto prática” (DE CERTEAU apud LIMA, 2006, p. 153).

Uma vez ampliada a esfera do objeto historiográfico, passa-se a ter uma abertura para o estudo das manifestações culturais e das práticas socialmente compartilhadas: as representações culturais. De acordo com Chartier: “o conceito de representação leva a pensar o mundo social ou o exercício do poder de acordo com um modelo relacional. As modalidades de apresentação de si são, certamente, comandadas pelas propriedades sociais do grupo ou pelos recursos próprios de um poder” (CHARTIER, 2002, p. 177). A essa nova forma de compreensão da história chamou-se História Cultural. Ainda segundo o pensamento de Chartier sobre o tema, tomamos conhecimento que “a História Cultural, como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 16-17).

Os historiadores do século XIX já tinham um olhar voltado para a análise das manifestações artísticas, especialmente aquelas consideradas preeminentes em âmbito

intelectual, como as obras de grandes nomes da pintura e da filosofia, por exemplo.

Entretanto, como aponta o professor José D'Assunção Barros:

Os historiadores de então passavam ao largo das manifestações culturais de todos os tipos que aparecem através da cultura popular, além de ignorarem igualmente que qualquer objeto material produzido pelo homem faz também parte da cultura – da cultura material. Além disto, negligenciava-se o fato de que toda a vida cotidiana está inquestionavelmente mergulhada no mundo da cultura. Ao existir, qualquer indivíduo já está automaticamente produzindo cultura, sem que para isto seja preciso ser um artista, um intelectual ou um artesão. A própria linguagem e as práticas discursivas que constituem a substância da vida social embasam esta noção mais ampla de Cultura. “Comunicar” é produzir Cultura, e de saída isto já implica na duplicidade reconhecida entre cultura oral e cultura escrita – sem falar que o ser humano também se comunica através dos gestos, do corpo e da sua maneira de estar no mundo social, isto é, do seu “modo de vida” (BARROS, 2005, p. 127).

Ao defender a perspectiva de que a recepção de uma obra é também prática de criação cultural – uma vez que o receptor irá recriar o original de acordo com as suas percepções – Barros segue com o intuito de enfatizar a complexidade de toda e qualquer prática cultural, não apenas as que eram consideradas objeto de estudo durante o século XIX:

Ao ignorar a inevitável complexidade da noção básica que a fundamentava, a História da Cultura tal como era praticada nos tempos antigos, era uma história elitizada, tanto nos sujeitos como nos objetos estudados. A noção de “cultura” que a perpassava era uma noção demasiado restrita, que os avanços da reflexão antropológica vieram desautorizar. Não que as produções culturais que as várias épocas reconhecem como “alta cultura”, ou que a produção artística que está hoje sacramentada pela prática museológica tenha perdido interesse para os historiadores. Ao contrário, estuda-se Arte e Literatura do ponto de vista historiográfico muito mais do que nos séculos anteriores ao século XX. Mas pode-se dizer que a estes interesses mais restritos acrescentou-se uma infinidade de outros. Tal parece ter sido a principal contribuição do último século para a História da Cultura. Para além disto, passou-se a avaliar a Cultura também como processo comunicativo, e não como a totalidade dos bens culturais produzidos pelo homem. Este aspecto, para o qual confluíram as contribuições advindas das teorias semióticas da

cultura, também representou um passo decisivo. (BARROS, 2005, p. 128).

Partindo desse novo olhar é possível identificar e dar sentido a novos objetos, momentos e lugares, a novos agentes na produção da história. Deste modo, representações culturais são construídas de acordo com elementos pertinentes a cada um dos diferentes grupos encontrados na sociedade. Conforme Chartier: “Variáveis consoantes às classes sociais ou os meios intelectuais são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São esses esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 2002, p. 17).

A História Cultural desempenha um papel importante no que abarca a metodologia da pesquisa e os pressupostos teóricos. Mais do que momentos específicos congelados pelo tempo, o estudo da documentação histórica depois da virada dos anos 1960 passou a ser matéria para a compreensão do pensamento social. Além disso, a epistemologia da história social nos possibilita o estudo de materiais outros que não os ditos “oficiais” (documentos legais, registros cartorários, por exemplo) na compreensão e no resgate de uma época passada, além do entendimento de que o próprio registro histórico, por ser texto, não é livre de subjetividade.

Sobre a relação posta entre texto literário e sociedade, Luiz Costa Lima assinala:

O texto é tomado como indicador, documento do que se passa na sociedade. Por certo, o texto sempre aponta para fora de si, seja no momento de sua produção, seja no de sua recepção, mas não é transparente a esta matéria externa, caso em que poderia ser a ela superposta, explicando-se por essa superposição. A análise sociológica, em geral, se caracteriza pela abordagem das condições que mostram como o fato literário se constitui em instituição social, i.e. Como uma modalidade discursiva diante da qual a comunidade de

leitores se posta com um conjunto determinado – homogêneo ou heterogêneo – de expectativas (COSTA LIMA, 2002, p. 663).

Afirma ainda que “não há zonas isentas ao simbólico”, uma vez que “a sociedade respira e transpira representações” (COSTA LIMA, 1980, p. 71).

Tomando como base o pensamento proposto por Costa Lima, conclui-se que o texto literário – corroborando uma realidade que veio antes dele – irá necessariamente apresentar elementos pertinentes à classe social do autor. Ainda que se tente criar um universo ficcional contendo elementos completamente diferentes daqueles contidos em seu universo, “a obra literária é o ‘instrumento ótico’, construído pelos elementos técnicos da forma, através do qual o autor formula além do que percebe, além de suas próprias crenças” (LIMA, 2002, p. 683).

O romance de Levin se passa nos Estados Unidos, no ano de 1965, ou seja, está inserido em uma sociedade que em nada se aproxima daquelas organizadas de forma igualitária. O cenário é um edifício de alto padrão no exclusivo Upper West Side de Manhattan, os personagens – membros da classe-média alta norte-americana – dividem-se em homens em profissões de prestígio e mulheres que têm o privilégio de optar por não trabalhar, uma vez que seus salários não trariam significativo acréscimo à renda familiar. Costa Lima ressalta a importância da observação destes fatores quando se fala em representação cultural:

A inserção em um agrupamento social – seja o seu círculo mais amplo, a cultura, seja o mais restrito, o meio profissional, que supõe prévias uma classe e uma camada social – se realiza de imediato, pelo acesso a uma rede de símbolos. Esta rede funciona como uma atmosfera. A ela chamamos representação, o singular impondo-se apenas como recurso didático, pois, na verdade, em uma sociedade complexa, constituída por classes com oportunidades sócio-

econômicas e culturais desiguais, não há um único mas inúmeros sistemas de representação (COSTA LIMA, 1980, p. 69).

Verifica-se, portanto, que aqueles indivíduos que – bem como os personagens do romance – fazem parte da camada social que contém a população de classe-média e classe-média alta, irão perceber a si próprios e aos elementos que lhes dizem respeito de acordo com uma representação de mundo completamente diferente daquela produzida por aqueles que integram as camadas compostas pelas classes-baixas e minorias.

O medo que se observa tanto na literatura, quanto na classe-média durante a década de 1960 está relacionado às percepções de um determinado grupo social sobre outros que, na época, passam a emergir e figurar significativamente em um cenário, até então, a ele restrito. A respeito desse reflexo da sociedade encontrado na literatura de um tempo específico, Costa Lima cita David Carroll:

Considera-se a literatura ser representacional quando produz uma figura de uma realidade, seja psicológica ou social, particular e historicamente reconhecida, seja de maneira mais abstrata, uma figura de uma “realidade” ideal, mítica, metafísica – quando apresenta ou torna visíveis os traços “essenciais” ou “característicos” de algo “externo”, de um espaço ou contexto diverso do “estritamente literário”. Supõe-se que a “exterioridade” existe antes de sua representação e é assim a origem da literatura representacional, que está presente em si mesma, antes de ser representada na literatura (CARROLL apud COSTA LIMA, 1981, p. 217).

Com o passar dos dias, após a mudança para o Bramford, Guy e Rosemary conhecem os moradores dos demais apartamentos do sétimo andar. Entre eles uma família lhes chamava a atenção: “Dubin e De Vore eram homossexuais: os outros vizinhos do sétimo andar eram gente como todo mundo” (LEVIN, 1968, p.21). A ideia dos Woodhouse de que o casal vizinho era formado por um tipo de pessoa diferente

deles demonstra a complexidade daquilo que é englobado pelos sistemas de representação. Dubin e De Vore também habitavam aquele edifício ostensivo, aquele bairro de alto padrão, no entanto, não eram vistos como iguais dentro seu grupo social. Essa diferença de visão de mundo descrita por Levin como traço da personalidade de um casal culto e jovem concorda com o entendimento de Costa Lima das classificações geradas pelos indivíduos em sociedade:

A ordem hierárquica constitutiva da classificação é, portanto, um princípio naturalmente imotivado, pelo qual uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio-individual. A representação é o produto de classificações. Ou seja, cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios a seu dispor. As representações são, por conseguinte, os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres. Por elas o mundo se faz significativo (COSTA LIMA, 1981, p. 219).

Complementa ainda que “as classificações e os modos como elas se atualizam resultam da forma como se processam as interações humanas” (COSTA LIMA, 1981, p. 220).

A linguagem usada por Levin é também fator de extrema relevância no campo da análise das representações culturais no romance. O autor inclui menções diretas a itens e locais carregados de significado para a sociedade que pretende retratar em sua narrativa. Marcas, como Volkswagen e Pall Mall; estabelecimentos comerciais, como a loja de decoração Bonniers e o Russian Tea Room; locais e vias da cidade de Nova York, como o Yankee Stadium, o Seagram Building, a Madison e a Park Avenue, e as Ruas 53 e 55, entre tantos outros. O leitor que irá se identificar com essas referências – pois encontrá-las em sua leitura irá produzir um significado real – é, seguramente, o leitor norte-americano de classe-média. A técnica utilizada por Levin em sua narrativa

tem como objetivo consolidar uma relação de identidade entre os indivíduos e seu grupo social. Como afirma Costa Lima: “Ao lado dos entes e das forças assim sacralizadas, as sociedades ainda dispõem de meios mais “profanos”, destinados ao mesmo fim, como o tipo de carro, de roupa, de fumo que se prefere, o tipo de clube ou de restaurante que se frequenta, etc” (COSTA LIMA, 1981, p. 70).

Levin faz questão de representar o mal e o satânico (elementos centrais de seu romance) de uma forma que contraria padrões ocidentais socialmente estabelecidos. Não é mero acaso o fato dos personagens Minnie e Roman Castevet (aqueles que “introduzem” o medo no interior da casa dos Woodhouse) aparentarem ser o tipo de pessoa inofensiva a esta família específica. Um casal idoso que vive na porta ao lado, a quem toda a solicitude e interesse na vida de Guy e Rosemary poderiam ser facilmente atribuídos ao fato de não ter tido filhos. Historicamente, o espaço de tempo que compreende tanto o ano em que o romance foi escrito, quanto o ano em que a trama se passa, é marcado por crises políticas e econômicas, além dos mais diversos movimentos de luta por igualdade de direitos e pela retirada das tropas norte-americanas do Vietnã. Sempre tomando como foco de análise o cidadão norte-americano de classe média, observa-se que a ameaça comunista permanecia na mente deste indivíduo, entretanto, novas ameaças se revelariam tão próximas dele quanto os Castevet estavam dos Woodhouse.

Apesar do mal estar representado de forma pouco convencional na obra de Levin, padrões firmados daquilo que se referiria ao malévolo e ao demoníaco são também observados, uma vez que ir integralmente de encontro a essas noções não provocaria no leitor o principal sentimento proposto pelo autor: o medo. É justamente essa mistura de elementos familiares ao cotidiano, com aquilo que não se espera jamais,

que projeta a imaginação de quem lê causando o efeito de temor psicológico. Acerca do importante papel cumprido pela imaginação em literatura, Costa Lima cita Jean-Pierre Vernant:

É a imaginação que produz estas obras, ela que é demiurgo mais sábio que a mimesis; pois a mimesis não fabricará senão o que viu, mas a imaginação também o que não viu, pois o suporá, referindo-se à realidade; e com frequência o temor afasta a mimesis, enquanto que nada pode parar a imaginação, pois ela se dirige, sem se deixar perturbar, rumo ao que ela dela mesma concebeu (VERNANT apud COSTA LIMA, 1981, p. 226-227).

Posto que, segundo Vernant, a imaginação do leitor buscará referência na realidade, detalhes da narrativa de Levin apontam para algo contrário à descrição e ao comportamento inicial dos Castevet, como o fato de emprestarem velas negras aos Woodhouse. Estas velas, que à maioria do público de Levin poderiam parecer incomuns, chamaram a atenção de Hutch, que pergunta à amiga mais de uma vez: “Eram todas pretas?” (LEVIN, 1968, p. 108). Não há uma descrição do Diabo, materializado durante o ritual em que engravida Rosemary, mas um forte odor de enxofre no ambiente é mencionado. Ou seja, ainda que opte por não detalhar uma figura tão universalmente conhecida, o autor oferece um elemento comum à representação ocidental do Diabo, para que deste modo possa haver a ponte entre a imaginação do leitor e a realidade onde busca suas referências. Esta ligação, entretanto, somente ocorrerá à medida que os elementos da narrativa dialoguem com as representações estabelecidas pelo grupo a que se destina. Como coloca Costa Lima: “Deuses, mitos e heróis são molduras (frames) destinadas à canalização dos comportamentos sociais, seja sob a forma de culto a eles prestados, seja sob a forma de representação explícita e

previamente estocada para que os indivíduos estabeleçam laços de identidade com seu grupo e seus interesses” (COSTA LIMA, 1980, p. 70).

Em *A maldição de Joel Delaney*, romance de Ramona Stewart publicado em 1970, o caso da possessão de um jovem norte-americano de classe-média alta é narrado por sua irmã mais velha, Norah Benson. Segundo o relato, o comportamento do jovem Joel havia começado a parecer inusitado após uma viagem ao Marrocos, onde teria feito uso de substâncias alucinógenas e adquirido “a maneira pusilânime de não se preocupar com ficar sem dinheiro” (STEWART, 1975, p. 18). Convém ressaltar que Norah é dez anos mais velha do que o irmão, e isto, por si só, tornava muito diferentes as concepções de um e de outro da vida em sociedade. Os novos hábitos de Joel remetem ao que era veiculado nos Estados Unidos sobre o movimento hippie, além disso, tais costumes haviam sido introduzidos ao rapaz em um “exótico” país distante. Os hippies e os estrangeiros eram vistos por Norah (e por aqueles a quem ela representa socialmente) como uma ameaça à conjuntura norte-americana de classe-média do final da década de 1960.

Não tão distante quanto o Marrocos (porém não menos exótico do ponto de vista de Norah) estava o East Harlem, ou El Barrio, como era popularmente conhecida esta parte da cidade de Nova York onde a maioria dos moradores era composta de imigrantes porto-riquenhos e suas famílias. Também é lá que Norah vai pedir ajuda àquela que até poucos dias era a babá de seus filhos; Verónica parte em disparada da casa dos Benson após ver Joel, já possuído pelo espírito atormentado do também porto-riquenho Tonio. Ao chegar pela primeira vez ao East Harlem, Norah o descreve da seguinte forma:

Cortiços, latas de lixo, uma igreja caiada de branco, misturados a portas estranhas e grades enferrujadas, erguiam-se precariamente no meio de um terreno baldio. Ao lado, um miserável prédio cinzento abrigava uma funerária. Um buquê de copos-de-leite artificiais enchia um vaso na vitrina embaciada. Tive vontade de me virar e sair correndo. Só que agora eu não era mais a moça de Westchester que abandonara a segurança de Sam's Place e da cama aconchegante da ACF. Estava lutando por meus filhos e por meu irmão. A sombra de *El Barrio* pairava sobre a placidez da minha vida urbana (STEWART, 1975, p. 129).

Stewart publica seu romance apenas três anos após a publicação do romance de Levin e é fácil identificar similaridades entre ambos; Rosemary, por exemplo, por meio do amigo Hutch, vem a saber que os membros de um culto satânico têm o poder de paralisar, cegar ou mesmo matar uma pessoa, tendo apenas um objeto de uso pessoal da futura vítima em mãos. Já Norah, ao buscar auxílio em práticas da feitiçaria caribenha na tentativa de ajudar o irmão, fica perplexa com o que vê nos rituais. Ela então recorre ao Dr. Reichman, namorado de sua melhor amiga, que está escrevendo um livro sobre demônios:

Mais tarde, por intermédio do Dr. Reichman, descobri que um lagarto estripado faz parte de um *hechizo*, o despacho para provocar doenças ou morte. Don Pedro era um *brujo* e Reichman conhecia-o de nome. Usava lagartos, cabeças de cobra enviadas à vítima dentro de caixas de fósforo, imundícies de túmulos recém-abertos, para chamar o espírito dos mortos, os *espíritus* perturbados. Por trás daquela fachada de livros de sonhos e estatuetas religiosas, lidava com arruda, presas caninas, sangue de galos pretos e cápsulas de arsênico, o velho veneno dos escravos do Caribe (STEWART, 1975, p. 134).

Diferentemente de Levin, Stewart descreve de maneira bastante explícita os eventos potencialmente perturbadores em sua obra, e acredito que seja esta a razão do abismo existente entre *A maldição de Joel Delaney* e *O bebê de Rosemary* em termos de recepção e notoriedade. Uma vez que grupos sociais diferentes farão leituras diferentes

de uma mesma obra literária, cabe afirmar que duas obras diferentes serão também lidas de maneira distinta dentro de um mesmo grupo social. A escrita de Levin é simples e direta, porém comedida, o que faz com que seu leitor assimile a narrativa de uma forma espontânea, e adentre o território do horror gradualmente. Essa progressão do objeto do medo na escrita – como se, despretensiosamente, fosse capaz de ganhar a confiança do leitor – é um dos fatores de peso na construção do horror na obra, e isso, certamente, irá influenciar na recepção positiva do romance pelo público de meados da década de 1960, quando foi publicado. Nesse sentido, o leitor é colocado, de certa forma, na mesma posição de Rosemary, que também vai se abrindo para o mal, representado pelos vizinhos. No romance de Stewart, o leitor está mais próximo do foco de um narrador onisciente, ou seja, está do lado do saber, da certeza. Apesar de reconfortante, isso não o levará a uma segunda leitura. Uma vez que já se sabe que o mal está no outro, permanecer longe ou afastar-se dele se faz suficiente. No romance de Levin, o leitor está no lugar da dúvida, da incerteza – assim como Rosemary. O mal pode não ser o outro e sim o semelhante. Não há segurança ou garantias, não se sabe mais em quem confiar. O leitor acredita ter deixado passar alguma pista ao longo do texto, de que aqueles velhinhos simpáticos eram, na verdade, diabólicos. Daí a necessidade de uma segunda leitura desta obra que, ao invés de trazer alento com o fim da história, deixa mais perguntas e incertezas.

Assim como as representações culturais, as questões pertinentes à recepção da obra literária estão fortemente ligadas à sociedade em que esta obra se insere. Muitas dessas questões se referem ao papel que o escritor cumpre nessa mesma sociedade, como coloca Antonio Candido, em análise da relação escritor-público:

O escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (CANDIDO, 2000, p. 67-68).

Pensando o momento de escrita do texto literário, Candido segue, ressaltando condições expressivas sobre a figura do escritor:

A produção da obra literária deve ser inicialmente encarada com referência à posição social do escritor e à formação do público. Aquela depende, em primeiro lugar, da consciência grupal, isto é, a noção desenvolvida pelos escritores de constituírem segmento especial da sociedade. Ela se manifesta de maneira diversa conforme o momento histórico (exprimindo-se, por exemplo, como vocação, consciência artesanal, senso de missão, inspiração, dever social, etc.), permitindo-lhes definir um papel específico, diferente dos demais, e servindo-lhes de identificação enquanto membros de um agrupamento delimitado (CANDIDO, 2000, p. 68).

O entendimento é semelhante quando o olhar que examina a sociedade através da literatura aponta ainda para a perspectiva de Candido, que sinaliza, ademais, a importância de uma recepção que dissipe a falta de horizonte histórico e social tradicionalmente encontrado na relação entre leitor e autor em literatura:

Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e a da posteridade que ela suscita, determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para a sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo. (CANDIDO, 2000, p. 153).

A noção de que os ciclos de emergência do medo em literatura estão em direta consonância com os ciclos históricos de tensão social não se faz suficiente a partir do momento em que é preciso entender qual a relação das sociedades com seus monstros, mais especificamente, entender a relação das tensões sociais que marcaram a década de 1960 e as representações do medo que despontam em literatura na mesma época.

Segundo Noël Carroll:

Em consequência da Guerra do Vietnam e do préstido de desilusões que seguiu seu rastro, os americanos recentemente e continuamente – em geral por um bom motivo – sentem-se decepcionados com seu Sonho. É compreensível que comentaristas do assunto tenham acolhido uma sugestiva troca verbal substituindo Sonho Americano por Pesadelo Americano. A sensação de paralisia, gerada não só pelos gigantescos choques culturais, mas também por uma inabilidade impiedosa de lidar de forma prática com as situações que persistem em se mostrar inconcebíveis e inacreditáveis, encontra um par pronto, ainda que não totalmente igual, na recorrente desmoralização psíquica das vítimas ficcionais transtornadas por monstros horríveis. Bem ou mal, os americanos foram irremediavelmente estremecidos por eventos e mudanças “incríveis” por quase duas décadas. E o horror tem sido seu gênero. (CARROLL, 1990, p. 214)¹⁷.

Aparentemente o vocabulário usado e o repertório de imagens contido em obras literárias de horror são capazes de apreender aquilo que é socialmente inquietante e causador de ansiedades em âmbito coletivo. Ao analisar a correlação entre monstros e sociedade apoiando-se nos estudos de Jeffrey Jerome Cohen, David Carroll e Mary Douglas sobre o mesmo tema, Júlio França conclui que:

¹⁷ No original: “As a consequence of the Vietnam War and the parade of disillusionments that followed in its trail, Americans have recently and continuously – often for a good reason – been disabused of their Dream. Understandably, commentators have traded on the suggestive verbal substitutability of the American Dream with the American Nightmare. The sense of paralysis, engendered not only by massive historical shocks, but by an unrelenting inability to come to terms practically with situations, which persistently seem inconceivable and unbelievable, finds a ready, though not a total, analogue in the recurrent psychic demoralization of the fictional victims left dumbfounded by horrific monsters. For better or worse, Americans have been irreparably shaken by “incredible” events and changes for nearly two decades. And horror has been their genre.”

Jeffrey Jerome Cohen postula ser possível ler culturas a partir dos monstros que elas engendram. Todo monstro seria um constructo em que se corporificam, metaforicamente, os medos, desejos, ansiedades e fantasias de uma época e de um lugar. Ele compartilha com Carroll e Douglas o pensamento de que a grande ameaça do monstro é cognitiva: monstros seriam arautos de crises de categorias e colocariam em xeque a organização tradicional do conhecimento e da experiência humana. Ao corporificar diferenças culturais, políticas, raciais, econômicas, sexuais, religiosas, o ser monstruoso funciona como um “outro” dialético. Nessa condição de “diferença” encarnada, o monstro funciona como um alerta contra os riscos de ultrapassar as fronteiras da normalidade – uma advertência aos que ousam se aventurar para além do socialmente aceitável. Cruzar os limites, pensa Cohen, pode significar tanto arriscar-se a tornar vítima do monstro quanto a vir a se tornar um. Ao reforçar os códigos culturais, o monstro é um agente da ordem, delimitando os comportamentos proibidos. Entretanto, por sua íntima ligação com práticas interditas, o monstro também é capaz de seduzir, evocando fantasias escapistas. O medo por ele inspirado combina-se, paradoxalmente, com uma espécie de desejo de ser como ele, liberto das imposições sociais (FRANÇA, 2012, p. 5).

No caso específico do romance de Ira Levin, aquilo que manifesta diferenças, como as citadas por França (que fora da esfera ficcional, realmente, compõem o “monstro”), não é o monstro que habita a casa de Rosemary Woodhouse. Entretanto, o fato de ela acreditar que o monstro está no diferente, reforça a ideia da protagonista como representante da elite norte-americana da década de 1960. Acredito que, à época da publicação, o principal objeto do medo na obra estivesse na desconstrução do monstro proposta pelo autor. Levin revela ao leitor que não apenas pode haver monstros dentro de sua casa, como esses monstros não se parecerão com nada do que ele (o leitor) julga diferente ou alheio a seu grupo social. A ruptura dessa representação paradigmática de monstro estimula um olhar direto para a ação do texto sobre o meio, “uma atenção mais viva para este dinamismo da obra, que esculpe na sociedade as suas

esferas de influência, cria o seu público, modificando o comportamento dos grupos e definindo relações entre os homens” (CANDIDO, 2000, p. 68).

Ainda que por diversas vezes o leitor não seja capaz de fazer uma conexão clara entre sociedade e ficção, ou perceber a incorporação das inquietações sociais através da literatura, a convergência entre narrativa ficcional e contexto histórico está posta, como demonstrado por Jack Sullivan:

A natureza sombria e apocalíptica das primeiras ficções de horror modernas está totalmente ligada a um espírito de inquietude e mal-estar que alguns historiadores, como visto em obras de Freud, Huysmans, Schoenberg, entre outros, consideram a base emocional da era bem como um pressentimento da Primeira Guerra Mundial. Stephen Spender, T. S. Eliot, e muitos outros têm numerosos escritos acerca da atmosfera traumática que obscureceu este período e que se manifestou por meio de formas altamente bizarras e subjetivas. Foi uma era de transição caracterizada por mudanças sociais conturbadas, repercussões infames de uma guerra impopular, instabilidade econômica, cinismo e desdém com relação ao governo e a ordem estabelecida, além de uma fascinação pelas contraculturas e sociedades ocultas. Uma vez que é neste clima desastroso que o terror parece florescer na ficção, possivelmente não seja acidental que períodos como os do Vietnam e de Watergate também tenham testemunhado um ressurgimento espetacular do gênero. (SULLIVAN, 1981, p. 222)¹⁸.

Por “ficcional”, segundo Costa Lima, considera-se:

Ficcional é o que não se deixa governar pelo critério válido para os discursos da realidade, o critério de verdadeiro ou falso. Para

¹⁸ No original: “The dark, apocalyptic quality of early modern horror fiction is absolutely contiguous with a spirit of restlessness and malaise that some historians, citing the Works of Freud, Huysmans, Schoenberg, and others, view as na emotional key to the age and as a premonition to World War I. Stephen Spender, T.S. Eliot, and many others have written eloquently about the atmosphere of trauma that darkened this period and manifested itself in increasingly bizarre and subjective modes of expression. This was a transitional age characterized by convulsive social changes, ugly repercussions from an unpopular war, economic instability, a sneering cynicism about government and the established order, and a fascination with counter-cultures and occult societies. Since this is the cataclysmic climate in which the tale of terror seems to flourish, it is perhaps no accident that the Vietnam and Watergate periods also witnessed a spectacular revival of the genre.”

entender-se concretamente o ficcional, é preciso uma reconstituição histórica do que em uma época ou período preciso se tomava como “realidade”, consequentemente o que se tinha como potencialmente verdadeiro ou falso (COSTA LIMA, 2002, p. 666).

Partindo do conceito proposto por Costa Lima, penso no que se tomava como realidade na ocasião da escrita do romance de Levin. Nas palavras de Lincoln Secco: “Foi nos Estados Unidos que vieram a lume os movimentos que moldariam a passagem da sociedade autoconfiante dos trinta anos gloriosos para uma nova era de incertezas” (SECCO, 2018). O professor segue com o panorama traçado sobre os significativos acontecimentos da década:

Em setembro de 1968 centenas de mulheres queimaram seus sutiãs em Atlantic City, durante o concurso de Miss América. No dia 28 de junho de 1969, no bar Stonewall, em Nova York, aconteceu o que deveria ser uma costureira batida policial para prender gays. Mas daquela vez eles resistiram e desencadearam tumultos que marcaram o início do gay liberation movement. O movimento pela libertação sexual se combinou imediatamente aos protestos contra a guerra de agressão dos Estados Unidos contra o Vietnã (SECCO, 2018).

Ainda que a série de levantes populares no país tenha, oficialmente, se iniciado no ano seguinte à publicação de *O bebê de Rosemary*, sabe-se que os abalos e perturbações das quais esses movimentos se originam, têm início nos anos anteriores às demonstrações. Havia um deslocamento daquilo que seriam as forças inimigas da população norte-americana, que, embora muito evidentes para uma parcela da sociedade, permanecia incógnito para a classe-média. Enquanto centenas de pessoas se revoltavam contra o governo norte-americano e suas medidas, que causavam impacto em âmbito mundial, a classe-média dirigia sua indignação às minorias, não percebendo que constituíam massa de manobra de seus próprios representantes políticos. Secco observa:

Como revelaram os papéis secretos do Pentágono, encomendados em 1967 pelo secretário de defesa Robert McNamara e publicados quatro anos depois, a manipulação da opinião pública era crucial. O repúdio à guerra foi o estopim da revolta nas Cidades Universitárias. E o surgimento dos Panteras Negras, o seu efeito mais significativo (SECCO, 2018).

O paralelismo desta realidade com a protagonista da obra de Levin é bastante claro. É a própria Rosemary quem abre a porta de sua casa para que o mal adentre. Seu alheamento faz com que o fácil acesso que forças malignas têm a ela e à casa seja visto com naturalidade, uma vez que essas forças não se pareciam com nada que lhe remetesse à malignidade – ao contrário disso, lhe sugeriam segurança. Tudo isso se pode perceber durante praticamente todo o desenvolvimento da narrativa. Tomo como exemplo a primeira visita da Sra. Castevet à casa dos Woodhouse:

A Sra. Castevet inspecionou a sala, o quarto e o banheiro, perguntando quanto o filho da Sra. Gardênia tinha cobrado pelo tapete e pela penteadeira, onde tinham comprado os abajures, qual a idade de Rosemary e se a escova de dentes elétrica era realmente melhor do que as comuns. Rosemary acabou se divertindo com a insaciável curiosidade da velha, com seu sotaque atroz e com suas perguntas indiscretas. Convidou-a a tomar um café (LEVIN, 1967, p. 39-40).

Tanto o vocabulário escolhido por Levin para narrar a visita, quanto a própria postura da Sra. Castevet, que observa atentamente cada um dos cômodos do apartamento, fazendo perguntas de cunho pessoal, remetem a um comportamento policial ou que se assemelhe a isso. Rosemary, entretanto – bem como o cidadão norteamericano representado por sua personagem – só suspeita daqueles que não lhe são familiares, daqueles que destoam do grupo social ao qual pertence (como as empregadas

domésticas lavando roupa no porão do edifício, por exemplo), ignorando a fonte de perigo iminente que vive na porta ao lado.

Um subgênero particularmente interessante para a análise da obra de Ira Levin é aquele que Ann Douglas classificou como o “horror familiar”. De acordo com Douglas:

O gênero do “horror familiar” inscreve as estranhas formas e transformações referentes à família de classe-média contemporânea: seu tema central é a divisão do átomo nuclear da família. Esta família ficcional é duplamente nuclear. Consiste no que hoje é o clássico núcleo de pais e um ou dois filhos. Representa as primeiras famílias americanas constituídas por jovens adultos nascidos pouco antes e após a instauração da era nuclear em Hiroshima em seis de agosto de 1945, e que estavam conscientes de que traziam filhos a um mundo atômico. Nestes thrillers, os personagens dos pais, como muitos dos próprios autores que os criavam, haviam nascido durante o baby-boom, forjados pelos anos sessenta, dramatizados e imaginados para iniciar uma família nas décadas de setenta e oitenta: em outras palavras, eram protagonistas de contradições opressivas, complexas e culturalmente reveladoras. (DOUGLAS, 1984)¹⁹

Douglas fala de personagens (e autores) que viriam a formar um núcleo familiar quase duas décadas após a publicação de *O bebê de Rosemary*, entretanto, acredito que o desenvolvimento desse conceito de horror familiar possa ser aplicado à análise de inúmeras obras de ficção que tratam do assunto, ainda que escritas em anos pregressos a 1984. As ideias de Douglas podem estar relacionadas ao surgimento do tema recorrente na literatura de horror que emerge de meados da década de 1960: o de representar o mal através do personagem de uma criança, como acontece em *O bebê de Rosemary*, *O*

¹⁹ No original: “The genre of “Family horror” records the strange forms and transformations into which the contemporary middle-class family falls: its subject is the splitting of the atom of the nuclear family. This fictional family is twice nuclear. It represents the first American families parented by young adults who were themselves born just before and after the official inauguration of the nuclear age at Hiroshima on August 6, 1945, and who are consciously bringing children into an atomic world. In these thrillers, parental characters, like many of the authors who create them, are baby-boomers, creatures of the sixties, dramatized and imagined as they begin families in the seventies and eighties: in other words they are protagonists of pressing, intricate and culturally telling contradictions.”

exorcista e *A profecia*. Vejo ainda uma relação entre o conceito de Douglas e a ideia de ameaça de ruptura da estrutura familiar tradicional nos Estados Unidos, dada a desestabilização da conjuntura política e social da época. As principais obras da década de 1960 que se enquadram neste conceito de horror familiar envolvem um elemento satânico especificamente relacionado à criança, podendo com isso representar tanto uma visão familiar do que esse “novo” que se levantava das ruas viria a render futuramente em seus filhos, bem como o temor do porvir que viam nascer sem conhecer. Aspectos estes que serão mais detalhadamente analisados no capítulo subsequente.

O romance de Levin é publicado em 1967, ano em que tudo – não apenas nos Estados Unidos, mas especialmente envolvendo os Estados Unidos – dizia respeito à Guerra Fria. Apontar essa realidade de forma tão natural em sua narrativa é um dos aspectos que faz com que *O bebê de Rosemary* possa ser considerado um marco extremamente moderno e inovador da literatura de horror escrita na mesma época. Como se observa na conversa despretensiosa entre os Woodhouse e os Castevet após o jantar:

Comentaram a respeito dos vizinhos, em especial Dubin e DeVore, falaram sobre o irmão de Terry que tinha sido encontrado num hospital de marinheiros em Saigon e, por estar o sr. Castevet lendo o relatório Warren, também sobre o assassinato de Kennedy. Rosemary, sentada numa das cadeiras de espaldar reto, sentia-se meio por fora, como se os Castevets fossem velhos amigos de Guy a quem acabasse de ser apresentada. – Você acha que houve um complô organizado? – perguntou-lhe o sr. Castevet. Ela respondeu meio ressabiada, como se fosse uma estranha a quem o dono da casa, por gentileza, procurasse entrosar na conversa. (LEVIN, 1968, p. 50).

Tudo o que acontece a Rosemary parece ser meramente da ordem do ficcional, entretanto o que Levin descreve em seu romance é um complô que tem como intuito

destituir a Deus e se vingar das iniquidades sofridas pelos adoradores do Diabo até então. Ou seja, um plano complexo, secretamente articulado para causar uma mudança drástica na liderança e na ordem mundial como eram conhecidas. O terror na narrativa de Levin não se origina de um ataque isolado a uma única vítima, muito menos motivado por circunstâncias particulares a esta mesma vítima.

É importante lembrar que, para além da escrita do livro, a leitura também produz representação, consequentemente gerando práticas sociais. Há de se pensar, portanto, de que forma se deu a recepção dessas obras escritas na década de 1960 (as que tratavam do horror familiar). As condições do leitor, como grau de escolaridade, idade, gênero, classe social, entre outras; somadas ao contexto em que foi feita a leitura são fatores capazes de disseminar a temática da narrativa de diferentes maneiras, com isso gerando novas formas de representação que serão (ou não) legitimadas socialmente, passando a integrar o inventário de apropriações que delas partem.

Os repetidos golpes que os anos 1960 desferiram nos Estados Unidos, e a natureza desses golpes, parecem ter abalado a ideia de nação que os norte-americanos tinham de si mesmos, que fazia com que se vissem como um bloco unitário. A cada dia tornava-se mais aparente a adoção de um comportamento individualista fazendo, consequentemente, que sentimentos de força e autoconfiança próprios da nação fossem substituídos pelas inseguranças e vulnerabilidades características do indivíduo. Parece, portanto, natural que o terror representado na literatura da época seja psicológico, difuso, tão tendente a confundir as percepções do leitor, e que não haja descrições de violência, cenas sanguinolentas tampouco graficamente monstruosas.

O medo adentra pelas frestas, de forma progressiva e sutil, por vezes quase imperceptível a alguns personagens da obra. Como já mencionado nesta seção, a

linguagem usada por Levin possibilita essa sutileza. Essa escrita pode mesmo ser considerada bastante semelhante ao cotidiano do leitor de Levin, na medida em que ambos (escrita e cotidiano) se desenrolam de forma fluida e descomplicada durante grande parte do tempo. Desta forma o autor é capaz de conferir ao objeto do medo a ideia de progressão. Protagonista e leitor se preocupam com o que está distante – do lado de fora – sem atentar para o que está próximo e, apenas por lhes ser familiar, é capaz de convencê-los de que está ali para cuidar de seus interesses.

Partindo do pressuposto de que a leitura produz representação, creio que aqui, para além do reflexo do social na escrita, se observe também um reflexo da escrita na sociedade, uma vez que as noções englobadas pela História Cultural “têm por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 17). Este apanhado de pensamentos em torno da História Cultural e dos estudos das representações deixa claro que mudanças no panorama literário estabelecido se dão, pois a narrativa ficcional, inevitavelmente, acompanhou o desenvolvimento da sociedade nos grandes centros. Ao organizar os dados históricos em forma de narrativa, o registro destes dados pode também ser considerado ficcionalização, assim, o que vemos é que a linha que entremeia história e literatura se faz tão tênue que ainda que não se tenha por intenção torná-la imperceptível, muitas vezes a perdemos ao longo do caminho.

7 – Aspectos sociais do medo no romance

Os movimentos de insurgência social ocorridos a partir da década de 1960 deram origem a mais do que capítulos importantes da história mundial, eles podem também ser observados como pano de fundo de obras que representam gêneros literários diversos. Grande parte dos romances escritos na década de 1960 é capaz de propiciar uma visão de como eram turbulentos os tempos na esfera sociopolítica, demonstrando que por mais que se pretendesse criar uma válvula de escape da realidade incerta, o cidadão americano seguia inserido em cenário ansiogênico, talvez com alguma ilusão de controle uma vez que partia de si próprio a escolha do livro que iria ler, muito embora provavelmente este fosse um romance de horror, ficção científica ou de espionagem. O cientista político americano Arthur Asa Berger (1982) descreve os hábitos que costumamos usar para fugir de nossas rotinas e ansiedades, individuais ou coletivas, como ineficazes a partir do momento em que grande parte de nós recorre aos meios de comunicação de massa:

Ironicamente, na tentativa de amenizar nossos maus sentimentos, de nos livrar destas ansiedades que temos sobre nós mesmos e as situações que vivemos, nós nos voltamos para a grande mídia – filmes, novelas, música, até mesmo as estações de notícia do rádio – que reforça exatamente aqueles problemas que esperamos que resolva. Portanto nos tornamos prisioneiros de um círculo vicioso de onde não há saída (BERGER, 2012, p. 184)²⁰.

²⁰ No original: “Ironically, to assuage our bad feelings, to rid ourselves of these anxieties about ourselves and our situations, we turn to the mass media – movies, soap operas, music, even all-news radio stations – which reinforce the very problems we hope they will help us solve. Thus, we become caught in a vicious cycle from which there is no escape.”

No caso específico da literatura de horror da mesma época, é nítida a temática do Diabo ocupando o lugar de descendência em famílias incapazes de precisar a natureza do dia seguinte por acreditar fortemente estarem à beira de uma terceira guerra mundial. Caso fosse mesmo deflagrada a guerra, o potencial de destruição atingiria níveis incalculáveis uma vez que as duas potências internacionais envolvidas no conflito estavam munidas de vasto arsenal nuclear. Como planejar o futuro de suas famílias em um mundo prestes a acabar? E ainda que desaparecesse a ameaça apocalíptica, como planejar o futuro de suas famílias em um mundo que tão rapidamente transformava valores tradicionalmente estabelecidos em realidades aparentemente ameaçadoras?

Guy e Rosemary Woodhouse representam o estereótipo de jovem casal pensado dentro de um contexto de classe-média americana nos anos 1960: ele ocupa-se de prover o sustento da família enquanto ela, de cuidar dos afazeres domésticos e da educação dos filhos caso os tivessem. A construção do lar tem lugar de destaque no romance, tanto fisicamente, quando é detalhada a preocupação de Rosemary em decorar cuidadosamente cada ambiente do novo apartamento, quanto na representação de família, quando descreve Rosemary como uma esposa responsável pelos cuidados para com o marido, que sai pela manhã e retorna ao fim do dia após o expediente de trabalho:

Rosemary sentiu-se realizada e feliz cuidando do arranjo e da decoração do apartamento. Descobriu um abajur em estilo vitoriano, perfeito para a sala, comprou e colocou cortinas, enfeitou as paredes da cozinha com panelas e caçarolas de cobre. Chegou à conclusão de que aquelas tábuas empilhadas no canto do armário embutido que tinham descoberto no corredor eram, na realidade, suas prateleiras. Forrou-as com papel plástico de xadrezinho e, quando Guy chegou, mostrou-lhe triunfante o armário já arrumado com as roupas de cama. Já localizara, perto do edifício, uma lavanderia e um supermercado (LEVIN, 1968, p. 19).

De acordo com Karen J. Renner, a organização familiar representada na obra de Levin pelo casal Woodhouse proporciona o contexto ideal para que o anticristo na forma de um bebê possa se desenvolver e vir ao mundo, sobrevivendo sem nenhum empecilho:

Guy conhece a verdadeira natureza do feto carregado pela esposa, mas o desenvolvimento saudável da criança o beneficiará, portanto, nenhuma interferência para evita-lo será feita de sua parte. E Rosemary é tão submissa à autoridade masculina além de tão dependente da maternidade para identificar-se como mulher, que escolherá cuidar do anticristo ao invés de derrotá-lo. Resumindo, os pais tem consciência do perigo que a criança representa para a sociedade, mas se recusam fazer algo a respeito. (RENNER, 2013, p. 14)²¹.

Um aumento expressivo no número de nascimentos nos Estados Unidos ocorrido nos anos seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial (1945), historicamente chamado de *Baby Boom* (literalmente “explosão de bebês”) deu origem àqueles que seriam os jovens das décadas de 1960 e 1970. Jovens que em 1965 (ano em que se inicia a trama narrada por Levin) estariam adentrando o mercado de trabalho, casando-se e tendo os primeiros filhos, como era o caso de Guy e Rosemary.

Como já mencionado, desde o início dos conflitos entre Estados Unidos e União Soviética, a população americana temia o porvir em decorrência da realidade insidiosa que vivia. A atmosfera de tensão se intensificou mais precisamente em 1959, ano da Revolução Cubana, que resultou na queda do ditador Fulgêncio Batista e na tomada do poder por Fidel Castro, então líder das forças revolucionárias. Assim que vê o filho pela

²¹ No original: “Guy knows the true nature of his wife’s fetus but benefits from its safe development, so the child need fear no interference from his side. And Rosemary is so submissive to male authority and her identity so dependent on motherhood that she will ultimately choose to raise the antichrist rather than vanquish him. In short, the parents become aware of the danger the child poses to society but refuse to do anything about it.”

primeira vez e tem revelada por Roman a identidade do verdadeiro pai do bebê, Rosemary rapidamente conclui que ao impedir o crescimento daquela criança, estará salvando o futuro da humanidade:

A única solução seria matar a criança. Era óbvio. Esperar que se distraíssem, arrancá-la do berço, jogá-la pela janela e saltar em seguida. “Mãe e filho pulam para a morte no Bramford”. Salvar o mundo de Deus sabe o que. De Satã sabe o que... Uma cauda! Chifres! Rosemary queria gritar, morrer. Era o que deveria fazer: jogá-lo pela janela e atirar-se depois. [...] Aqueles olhos! Como os de um animal, de um tigre! Não de um ser humano! (LEVIN, 1968, p. 203).

Ainda que estarecida com a revelação e consciente de que a sobrevivência de seu tão esperado filho significaria o fim daquele mundo como o conhecia, Rosemary por fim não é capaz de resistir aos chamados de seu instinto materno mudando radicalmente seu discurso em questão de minutos:

Não é com você, Rosemary disse ao bebê. – Não é com você que estou zangada. Não tem culpa de nada. Estou com raiva deles que me enganaram, que mentiram para mim. Não faça essa carinha brava, fique bonzinho. [...] Palavra de honra que não vou fazer mal a você. Inclinou-se sobre o berço e desamarrou a fita que fechava o casquinho da criança. – Laura Louise é uma boba. Amarrou muito apertado. Vou dar um jeito. Espere só para ver. Sabe quem tem um queixinho lindo? Tem os olhos meio engraçados, mas seu rosto é bonitinho, sabe? (LEVIN, 1968, p. 205).

A partir do momento em que exonera a criança, responsabilizando os membros da seita demoníaca e o marido por tê-la enganado, Rosemary transfere a culpa do futuro incerto e das transformações que julga que irão acontecer para o mal da humanidade, diretamente para o cidadão americano ao lado, que, diferentemente dela, se deixa seduzir pelo novo em nome de mudanças que o beneficiarão diretamente.

O mundo estava bipolarizado e tanto os Estados Unidos quanto a União Soviética disputavam áreas de influência com o intuito de aumentar seu poderio por meio da implantação de governos coerentes com suas ideologias. A União Soviética via em Cuba uma região estratégica de enfraquecimento dos Estados Unidos na América Latina, ou seja, aliando-se a Cuba, poderiam atuar em qualquer dos países ao redor, e ainda mais alarmante: dada a proximidade física com os Estados Unidos, a possibilidade de um ataque direto ao país cresceria.

Após a fracassada tentativa de invasão à Baía dos Porcos, financiada pelos Estados Unidos em 1961 com o intuito de destituir o regime revolucionário estabelecido por Fidel Castro, cresce o interesse de Cuba na instalação de mísseis soviéticos em sua costa, direcionados aos Estados Unidos. Em 22 de outubro de 1962, o então presidente americano John Kennedy fala aos americanos em comunicado transmitido nacionalmente por rádio e televisão: Kennedy informa que aviões da força aérea americana que sobrevoavam a região entre o Golfo da Flórida e Cuba em missão de segurança nacional, confirmavam a existência de mísseis em território cubano. O presidente acrescenta que se atacado, deflagraria retaliação imediata à União Soviética.

Por meio de acordos e deliberações tomadas a portas fechadas entre os dois governos, uma parcela das tensões foi dissipada: os Estados Unidos se comprometia a não invadir Cuba e a retirar instalações de mísseis existentes na Itália e Turquia, enquanto a União Soviética deveria também remover todo arsenal nuclear montado na costa da ilha. Finalmente havia trégua após quinze anos de iminência de guerra nuclear, entretanto, o fim das ameaças entre os dois países não seria capaz de fazer com que a população se esquecesse do quão facilmente haviam chegado tão próximos de algo que

potencialmente dizimaria a todos. A defesa da nação era frágil e já não se podia contar inteiramente com ela.

A literatura absorveu fortemente os medos coletivos da época e passam a proliferar então os romances de espionagem, os personagens paranoicos, teóricos da conspiração e o chamado “novo horror”, trazendo consigo a temática familiar e a imagem da criança demoníaca. No mundo, os padrões de organização familiar se mostravam cada vez menos restritivos e jovens que na década de 1950 não cogitariam outra opção além da tríade trabalho - casamento - filhos, vislumbravam um horizonte de possibilidades que não incluía um futuro planejado, tampouco um futuro planejado dentro dos moldes da família tradicional americana, como aquele tão almejado por seus pais quando tinham a mesma idade. Este fato isoladamente seria capaz de amedrontar àqueles que esperavam um filho, somado à incerteza sobre o amanhã em um mundo pré-apocalíptico acaba por refletir na literatura a imagem de crianças (comumente relacionada à ideia de futuro ou esperança) possuídas por demônios ou carregando no sangue a herança do mal.

Em *O bebê de Rosemary*, o anticristo é exposto nas últimas páginas do romance, o que corrobora a sensação de incerteza do americano acerca do destino da humanidade na década de 1960. Há, entretanto, detalhes isolados inseridos por Levin em sua narrativa, que remetem à ideia da criança como representação do medo do futuro. Um exemplo pode ser encontrado durante uma das incansáveis investidas do amigo Hutch, com o objetivo de dissuadir o casal de mudar-se para o Edifício Bramford. Sobre o local, relembra: “Ao longo dos anos, disse Hutch, o Bramford tem ultrapassado sua cota de acontecimentos sérios e desagradáveis. E nem todos em um passado distante. Em 1959, um bebê morto embrulhado em jornais foi encontrado no porão.” (Levin, 2014, p.

20)²². A edição traduzida para o português utilizada ao longo deste texto não menciona que o bebê encontrado estava de fato morto, omitindo ainda que o ocorrido se deu no ano de 1959, todavia não creio poder encarar como mero pormenor o fato deste bebê ser encontrado morto e abandonado, envolto em jornais precisamente no ano de 1959. Por mais que as páginas de um jornal sejam material descartável, aparentemente sem valor algum, ainda assim representam uma das mais significativas fontes de notícias para a população. Os jornais envolvendo o corpo da criança eram de 1959, ano em que Fulgencio Batista (simpatizante da ideologia americana) é deposto por guerrilheiros revolucionários comandados por Fidel Castro (simpatizante da ideologia soviética). O inimigo acabava de ganhar a porta de casa. O impactante pensamento de Rosemary quando se dá conta de estar sendo estuprada por “algo desumano, bestial” (Levin, 1968, p.76) ganha carga adicional de significado: “Isto não é sonho, pensou ela, é real! está acontecendo” (Levin, 1968, p. 73).

Se por um lado havia a desesperança causada pela Guerra Fria, por outro havia a efervescência social dos movimentos por liberdade e direitos, despertando a noção de individualidade na juventude. Tornava-se socialmente possível prescindir da família em nome de uma carreira de sucesso. O personagem de Guy Woodhouse representa de forma clara esta nova busca pela realização do “eu”, que vem quebrar a clássica patente do “nós”. Rosemary somente realiza o sonho da gravidez, pois o marido trocou seu filho por algo mais importante para ele. Caso Guy não tivesse conhecido os Castevet e recebido a tentadora proposta de sucesso absoluto, o futuro do casal certamente seria diferente, como mostra a descrição do planejamento familiar idealizado por Rosemary:

²² No original: “Over the years,” Hutch said, “the Bramford has had far more than its share of ugly and unsavory happenings. Nor have all of them been in the distant past. In 1959 a dead infant was found wrapped in newspaper in the basement.”

Estava com vinte e quatro anos – queria ter três filhos, um a cada dois anos – mas Guy ficava sempre adiando, esperando o momento certo. Rosemary começava a pensar que o *momento certo* para ele só chegaria quando fosse maior que Marlon Brando e Richard Burton juntos. Será que não sabia o quanto era talentoso e simpático? Duvidaria de sua capacidade? O plano dela era engravidar “por acidente” – as pílulas davam náuseas e os preservativos de borracha eram repugnantes. Guy brincava dizendo que, no fundo, ela continuava católica praticante e ficava de olho no calendário, evitando os dias perigosos, mesmo quando ela procurava enganá-lo dizendo: - Hoje pode, meu bem. Tenho certeza. (LEVIN, 1968, p. 53).

A diferença entre as projeções futuras de Guy e Rosemary são precisamente explicitadas quando ao tomar conhecimento da má reputação do Edifício Bramford, esclarecem: “- Mas deve haver casas abençoadas; casas onde residem pessoas que se amem, tenham filhos e sejam felizes – disse Rosemary, comendo uma fatia de melão. - E casas em que jovens atores consigam alcançar o sucesso, continuou Guy” (Levin, 1968, p. 14).

A ideia de ruptura da família está também atrelada à recente liberação sexual, à emancipação feminina e ao consumo de drogas. A personagem Terry Gionoffrio é uma jovem resgatada das ruas pelos Castevet, que antes da mudança dos Woodhouse para o apartamento contíguo, já buscava secretamente uma mãe para o tão desejado bebê. Terry e Rosemary conhecem-se na lavanderia localizada nos porões do edifício onde Terry, em uma breve conversa com Rosemary, revela sua gratidão ao casal:

Você nem faz ideia de como os Castevet sejam maravilhosos! São pessoas de primeira qualidade. Apanharam-me na sarjeta – literalmente na sarjeta, quando desmaiei na Oitava Avenida – me trouxeram para cá, adotando-me como filha, melhor, como neta. [...] Eu estava era morrendo de fome, dopada até a alma e fazendo coisas que hoje me envergonho até de mencionar. O sr. e a sra. Castevet conseguiram me reabilitar totalmente. Curaram-me do vício em heroína, alimentaram-me, compraram roupas novas. Trataram-me como se fosse uma filha adorada [...]. Acho que, por não terem filhos, estão me dando todo um afeto armazenado. Compreende? [...] São

como verdadeiros avós. Vão me matricular num curso de comércio e mais tarde poderei pagar-lhes pelo bem que me fizeram (LEVIN, 1968, p. 25).

A resposta de Rosemary aos supostos gestos de caridade dos Castevet não poderia estar em maior consonância com o cenário da época: “Como é bom saber que ainda existe no mundo gente assim. Principalmente nesta época de apatia e medo de responsabilidade.” (Levin, 1968, p. 25). Ao ceder às drogas, Terry tornara-se uma indigente. O único membro restante de sua família é um irmão que, dada a condição da irmã, sequer lhe dirige a palavra. Este irmão que repudia o comportamento de Terry serve a pátria como fuzileiro naval, designação estimada das forças armadas americanas: “Tenho um irmão na Marinha. E dele não poderia esperar nem ao menos um “boa noite”.” (Levin, 1968, p. 25).

Na realidade, o que Minnie e Roman verdadeiramente buscavam era uma mulher que não fosse virgem para gestar o filho do Diabo. Terry era bonita, forte e jovem. Vivendo nas ruas em decorrência do vício adquirido com o consumo de heroína, não seria procurada por nenhum familiar e isso a tornava a escolha perfeita. O plano não sai como previsto e em um curto espaço de tempo Terry se atira do apartamento dos Castevet no sétimo andar, em suposto ato de suicídio. É citado anteriormente que uma seita de adoradores do Diabo, que de posse de qualquer objeto de uso pessoal da pretensa vítima, é capaz de induzir comas, cegueiras repentinas e mesmo a morte. O motivo do revés no plano inicial não é escancaradamente exposto por Levin, entretanto, na mesma noite em que Terry se atira para morte, Rosemary, em um pesadelo, se vê de volta ao colégio de freiras onde estudara na infância e ouve (o que acredita ser) a madre superiora que a destituía da posição de monitora de classe em tom de repreensão:

Eu lhe disse para calar o bico. Sabia que ela não iria aceitar. Depois do fato consumado, seria outra coisa. [...] Temos que arranjar outra monitora. Outra qualquer. Jovem, sadia e que não seja virgem. Não precisa ser uma vagabunda viciada em tóxicos, apanhada na sarjeta. Mas qualquer uma, jovem e sadia, que não seja virgem (LEVIN, 1968, p. 36).

Dentre os alvos de contestação comum entre os principais grupos manifestantes liberais que ganhavam voz, creio que a Igreja pode ser vista como um dos maiores e mais tradicionais socialmente falando. Representantes de correntes conservadoras do cristianismo lutavam fortemente com os ideais de liberdade sexual, e com os defensores de direitos dos homossexuais e de emancipação da mulher, de meados da década de 1960 até meados da década seguinte. Uma parcela significativa da juventude rejeitava a forma como a Igreja tomava para si a autoridade acerca de questões sociais e políticas que em definitivo não lhe cabia. Os movimentos contrários ao conservadorismo cristão contavam ainda com o apoio de grupos cristãos liberais coordenados por representantes de renome, como o Bispo da Igreja Anglicana John Robinson. Conhecido como o autor da obra *Honest to God*²³ (1963), onde tece críticas a tradições basilares da doutrina cristã. Em 1968 Robinson declara abertamente acreditar que as reações autocráticas contra uma sociedade permissiva configuram um perigo infinitamente maior do que as manifestações da permissividade em si (McLeod, 2010, p. 256 – 260).

As discussões acerca de uma sociedade secular relacionam-se diretamente com o crescente fluxo de individualização citado anteriormente como característico da década de 1960 e ilustrado na obra de Levin, entretanto, obviamente não foram capazes de acabar com o conservadorismo cristão, representado essencialmente pelo então Papa,

²³ Literalmente traduzida como “Honesto com Deus”, a expressão perde a dualidade entendida no título do livro uma vez que, em inglês, é também usada para expressar franqueza, sinceridade absoluta.

Paulo VI. A obra de Levin, escrita em 1968, se passa em 1965, ano da primeira visita do Papa Paulo VI aos Estados Unidos. Levin insere a figura do sumo pontífice em diferentes contextos tanto no início quanto no desenvolvimento da narrativa: Guy e os Castevet se escarnecem de sua pessoa; a cobertura de sua visita ao país pela imprensa é intensa e contínua; além disso, ele está presente nos delírios causados pela substância hipnótica oculta na sobremesa dada a Rosemary na noite em que é concebido o bebê. Delírios que, recordemos, traziam ainda as figuras do presidente John Kennedy acompanhado por sua esposa, Jacqueline, e um visivelmente contrariado tripulante negro. No primeiro jantar oferecido pelos Castevet aos Woodhouse, Roman dá início a uma conversa, durante a qual Rosemary se cala:

- Nenhum Papa visitaria uma cidade com os jornais em greve.
- Ouvi na TV que ele vai adiar a viagem e esperar até que a greve acabe, disse a sra. Castevet.
- É, gente de teatro é assim. Não vai entrar numa fria dessas fazendo uma viagem sem a cobertura da imprensa, disse Guy brincando (LEVIN, 1968, p. 46).

Após ser entregue ao Diabo personificado e violada por ele aos olhos do marido e vizinhos, Rosemary, oscilando entre lucidez e torpor, depara-se com a imagem do Papa Paulo VI:

- O Papa entrou no salão, carregando uma mala e trazendo um sobretudo no braço.
- Jackie contou-me que você foi mordida por um camundongo, disse.
- É verdade. Foi por isso que não fui vê-lo, respondeu ela com ar compungido, para que ele não suspeitasse que ela acabara de ter um orgasmo.
- Não tem importância, minha filha. Não gostaríamos que pusesse sua saúde em perigo.
- Estou perdoada, Pai?, perguntou.

- Perdoada e absolvida. Estendeu a mão para que Rosemary beijasse o anel. [...] Rosemary beijou o anel e o Papa saiu correndo para não perder o avião (LEVIN, 1968, p. 74).

As seitas satânicas formadas nos Estados Unidos na década de 1960 por Charles Manson e Anton LaVey, por exemplo, juntamente ao movimento da contracultura, em que jovens manifestavam sua descrença e descontentamento com o pensamento conservador que norteava o estilo de vida da classe-média americana, contribuíam para aumentar o clima de paranoia instaurado na parcela da população que não tentava mudar o panorama político e social do país, pelo contrário, temia fortemente que o cenário como o conheciam, fosse de fato mudado. Cresce o interesse da população pelos romances de espionagem, trazendo de volta à superfície autores aclamados do gênero, como Graham Greene, e fazendo surgir novos nomes que logo se destacariam sob o mesmo tema, como John Le Carré e Frederick Forsyth. Mais uma vez, o cidadão americano de classe-média tentava escapar de seus medos, mas permanecia em meio a eles, porém disfarçados de ficção. Nas páginas finais do romance de Levin, o discurso que Rosemary leva ao Dr. Hill (inicialmente seu obstetra até ser trocado pelo Dr. Sapirstein) na esperança de que ela possa realizar seu parto longe do grupo de satanistas, poderia ser encarado como altamente paranoide e persecutório:

Não posso continuar aqui, aqui de onde estou falando, pois eles me descobririam. Meu marido, o médico e as pessoas que o indicaram, fizeram uma trama contra mim. Um plano sinistro. Parece loucura e o senhor deve estar pensando que estou fora de mim, mas não é verdade. Juro por todos os santos. O senhor acredita que posso estar sendo vítima de uma conspiração, não acredita? (LEVIN, 1968, p. 173).

Entretanto, levado em consideração o contexto da década, ao Dr. Hill lhe parece perfeitamente possível que Rosemary esteja falando a verdade: “Não acredito em bruxaria, mas há uma porção de lunáticos aí pela cidade” (Levin, 1968, p. 173).

Basta, contudo, que Rosemary mencione que o médico envolvido é o famoso Dr. Abraham Sapirstein para que Hill mude de opinião sobre ela: “– O nome do médico é Shand, não é? – Não, o Dr. Shand faz parte do grupo. O nome do médico é Dr. Sapirstein.” (Levin, 1968, p. 175). Não é o fato de ser um colega médico que faz com que o Dr. Hill suspeite da história contada por Rosemary, e sim, o de se tratar de um nome conhecido nos círculos sociais, logo, pouco provável de estar envolvido em um escândalo da ordem daquele relatado por Rosemary. Sapirstein é um senhor de renome, que além de aparentar estar acima de qualquer suspeita, possuía uma carreira sólida, o que, automaticamente, o validava não só como médico, mas como cidadão: “É muito bom médico. Muito conhecido. Apareceu até na televisão, no programa *Open End*” (Levin, 1968, p. 130).

Socialmente falando, é possível encarar a obra de Levin como uma reprodução dos medos e ansiedades dos jovens de classe-média das áreas urbanas acerca da formação da própria família e tudo o que diz respeito a ela. O relacionamento conjugal, a criação dos filhos, as ambições no trabalho e os valores a serem sacrificados em nome do sucesso. O medo do crescimento não é apenas dos pais em relação aos filhos em decorrência do mundo que os cerca, mas é também em relação a si mesmos, que deixam de ser filhos para se tornarem pais. Ao leitor mais atento aos detalhes, ou àquele que lê o romance pela primeira vez (sem saber do que se trata a história), Guy e Rosemary são retratados como um jovem casal que se comporta com uma futilidade que beira o desagradável. Ele, extremamente vaidoso e autocentrado e ela, irritantemente infantil.

Ao tomarem conhecimento da disponibilidade do apartamento no Edifício Bramford, símbolo de status entre os moradores de Manhattan, Guy e Rosemary comportam-se com imaturidade e sarcasmo frente ao fato de terem um contrato de aluguel de outro apartamento previamente assinado:

- Você poderia inventar que estou doente e que tenho que me internar já num hospital – disse Rosemary.
- Isso não é motivo suficiente para uma quebra de contrato, minha filha. Temos que pensar em algo mais plausível e acho que já sei o que. Bolei a seguinte história: direi que fui convidado, em substituição a um colega que sofreu sério acidente, para fazer uma série de espetáculos no Vietnã. Se não puder aceitar, o programa se atrasará em pelo menos duas semanas, até que encontrem outro que saiba o papel. É evidente que não se pode fazer isto com os coitados dos rapazes que estão longe do lar para defender a democracia contra os comunistas, etc. e tal. Que acha?
- Genial Guy! Se não caírem nessa, paciência. (LEVIN, 1968, p. 9).

É possível que esses detalhes, aparentemente inofensivos, estejam ali com o único propósito de abrir caminho para os acontecimentos, entretanto, creio que possam ser vistos como uma forma sutil de indicar o que pode acontecer quando são abertos precedentes morais em nome de realização pessoal. Está posto desde o princípio o que desejam individualmente as partes daquele casal: Guy está em busca de fama e riqueza a ponto de oferecer em troca a vida do próprio filho, e Rosemary busca a família perfeita em uma bela casa a ponto de omitir-se perante o comportamento egoísta do marido. Um exemplo pode ser visto na relação do casal com o amigo Hutch: “Depois de casada, pelo menos uma vez por mês, Rosemary e Guy jantavam com Hutch. Guy achava-o meio chato, mas sempre o tratara com a maior cordialidade, pois ele era primo de Terence Rattigan e Guy sabia que, no mundo do teatro, relações importantes valiam mais do que ouro” (Levin, 1968, p. 12). O que se passa com o casal protagonista da obra de

Levin pode significar que muitos dos medos mais sombrios que alimentamos acerca da idade adulta decorrem, na verdade, de nosso (mau) comportamento em sociedade.

A arte influencia o modo como as pessoas veem o mundo e tem noção do que as cerca. Os exemplos usados para ilustrar alguns dos aspectos relacionados à história cultural e às representações, expostos anteriormente tratam de certa forma, desta influência. Incontáveis são as representações que, uma vez legitimadas, passam a fazer parte dos padrões estabelecidos socialmente. As tantas imagens de um Cristo (bem como os anjos do céu e os santos da Igreja Católica) sempre de cabelos loiros e olhos azuis, por exemplo, tem certamente grande parcela de responsabilidade na criação de um padrão no ocidente que preconiza características físicas caucasianas como símbolos do que seria a beleza perfeita.

O que acontece nas artes visuais não se dá de forma diferente na literatura. Tomarei primeiramente como exemplo os primeiros relatos de vampiros, que constam do folclore do leste europeu, mais precisamente após um período de epidemia de cólera ocorrido na região em meados do século XVII (SILVA, 2010, p. 22). Acreditava-se que as criaturas que se alimentavam de sangue humano eram na verdade mortos que, amaldiçoados, se levantavam de seus túmulos durante a noite para sugar o sangue dos animais e dos habitantes dos pequenos vilarejos onde estavam sepultados. Não havia nada de belo ou sedutor na imagem de um cadáver faminto, ressurgido do subsolo em busca de aplacar sua fome e retornar para um caixão (muito provavelmente) fétido e imundo.

A Alemanha foi o primeiro país a apresentar o mito do vampiro em literatura com a publicação de *Der Vampir* (O Vampiro), de Heinrich August Ossenfelder, em 1748 (SILVA, 2010, p.24). A tradição gótica iniciada no mesmo século introduziu na

literatura outra imagem do vampiro, como observado por Camila de Mello Santos em seu estudo sobre o tema: “Talvez o gótico tenha se transformado em sua imagem mais conhecida: um vampiro imortal, sedutor e misterioso” (SANTOS, 2008, p.1). O vampiro surgido no final do século XVIII e que se seguiu em literatura estabeleceu a representação do mito como a conhecemos hoje, algo como um Lestat de Lioncourt, protagonista das *Crônicas Vampirescas*, de Anne Rice: sedutor, envolvente e considerado por muitos um homem belo, capaz de se aproximar sem dificuldades de suas vítimas em potencial.

Desde a lenda de Fausto originada na Alemanha do século XVI, a temática do pacto satânico parece exercer interesse no campo literário. O personagem do doutor homônimo protagoniza diferentes obras aclamadas através dos séculos, que vão desde *Faust* (1859), a ópera de Charles Gounod, até romances contemporâneos como *Doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann. Acredito, todavia que nenhuma das adaptações da lenda alemã seja tão internacionalmente consagrada quanto o poema trágico de Goethe, publicado pela primeira vez em 1808. O enredo do *Fausto* de Goethe é basicamente o mesmo da maior parte das obras inspiradas no mesmo personagem: trata do pacto firmado entre o erudito alemão Fausto, que ambicionava obter conhecimento absoluto acerca das questões do mundo, e o demônio Mefistófeles, disposto a lhe servir incondicionalmente em vida, em troca de ser servido à mesma maneira no inferno, após sua morte. Entretanto, o contrato do doutor com Mefistófeles traz uma cláusula bastante específica: caso Fausto se deparasse com uma situação de contentamento tal que despertasse em si o desejo de nela permanecer eternamente, a partida em direção ao inferno seria imediata.

O poder buscado por Fausto através do conhecimento é o mesmo que Guy Woodhouse busca atingir através da fama. Levin deixa claro que Guy e Rosemary não enfrentam nenhum tipo de dificuldade financeira logo nas primeiras páginas do romance, quando o casal é apresentado ao Sr. Micklas, uma espécie de administrador do Edifício Bramford:

- Será que já tive o prazer de vê-lo em alguma peça? Perguntou o Sr. Micklas.
- Não sei, deixe-me ver. Representei não há muito tempo o *Hamlet* e recentemente fizemos juntos o filme *Adeus às Ilusões*, não é Liz?²⁴
- Ele está brincando, explicou Rosemary apressadamente. – Tomou parte em algumas peças de teatro e tem aparecido bastante na televisão como ator ou em filmes de propaganda.
- Ah! Filmes de propaganda! Isso é que dá bom dinheiro, não é?
- Sem dúvida – disse Rosemary, enquanto Guy, com o ar mais sério do mundo, acrescentava: - Para não falar da grande realização artística que nos proporciona (LEVIN, 1968, p. 3).

O comportamento irônico de Guy evidencia a demanda do ego, que para ele não é suprida com papéis sem prestígio ou notoriedade, por mais que receba uma excelente remuneração em dinheiro que se mostra mais do que suficiente para lhe garantir um padrão de vida que o possibilite sustentar a esposa dona de casa, vivendo em um bairro dos mais bem-conceituados de Nova York sem nenhuma preocupação com as despesas. Como mostra o trecho a seguir:

Telefonaram para as lojas de móveis e casas de decoração e para a mãe de Guy em Montreal. Compraram um armário, uma mesa de jantar, um conjunto de alta fidelidade, pratos e talheres. Tudo novo! Estavam cheios de dinheiro, pois Guy fizera um filme de publicidade para o Anacym, no qual ganhara dezoito mil dólares e que ainda estava rendendo um pouco (LEVIN, 1968, p. 17).

²⁴ Referência ao casal Elizabeth Taylor e Richard Burton, protagonista do filme de 1965.

Tanto em *Fausto* quanto em *O Bebê de Rosemary* os homens dispostos a negociar com o Diabo buscam poder, entretanto, diferente do protagonista de Goethe, nada é capaz de gerar arrependimento em Guy, sequer algum sentimento de compaixão ou empatia seja pela própria esposa, seja pelos amigos sobre os quais ajudou a lançar maldições terríveis que lhe garantissem o sucesso de seus planos.

A imagem do Diabo representada na obra de Levin vai ao encontro das expectativas do leitor, ajudando a fortalecer as noções já estabelecidas desde o final do século XVIII em pinturas famosas, como *O Sabá das Bruxas* (também conhecido como *El Aquelarre*), de Goya (1798), e *O Pesadelo*, de John Henry Fuseli (1871): um ser com cauda e chifres, garras e cascos nos pés, por vezes com o corpo vermelho, outras com ele coberto de pelos. Assim também é o Diabo ao qual o leitor de Levin é apresentado desde o início do romance: “Adrian Marcato praticava a magia negra. Fez uma onda danada lá pelo ano de 1890, dizendo ter conseguido a materialização de Satã. Para prová-lo mostrava chumaços de pelo e aparas de garras. Aparentemente o povo levou-o a sério; a sério o bastante para tentar linchá-lo na entrada do Bramford” (Levin, 1968, p.13), até o final, no momento em que Rosemary finalmente vê seu filho: “Uma cauda! Chifres!” (Levin, 1968, p. 203).

A figura do Diabo é “necessária à ordem do mundo” (Brandão; Magalhães, 2012, p.278). Se não houvesse a presença do mal, de nada valeria o livre-arbítrio que a religião prega como tendo sido concedido por Deus à humanidade, pois não existiriam condições de se produzir um efeito na realidade que fosse de fato contrário às leis divinas. Exemplos como os de *Fausto*, em que uma verdadeira tragédia se abate sobre os personagens da história reforçam noções estabelecidas socialmente como o implacável castigo recebido pelo homem que se deixa cegar pela soberba, e o fato de

que forças malignas não acarretarão nada além de ruína e degradação àquele que decidir envolver-se com elas. As consequências sofridas por Guy não tem efeito negativo algum sobre sua vida, pelo contrário, após o parto e a falsa notícia que dá à esposa sobre o filho natimorto, acrescenta:

Sei que o que aconteceu é a pior coisa que pode suceder a uma mulher, mas de agora em diante nossa vida vai ser um mar de rosas. A Warner está quase chegando ao ponto que desejo e a Universal está interessada também. Vou esperar mais umas críticas favoráveis e então vamos sumir desta cidade e arranjar a casa mais linda de Beverly Hills, com piscina, jardim, horta, tudo o que puder imaginar ou desejar. Filhos também, quantos quiser (LEVIN, 1968, p. 189).

Ao contrário de Gretchen, abandonada grávida por Fausto no poema de Goethe, Rosemary não tem a coragem necessária para tirar a vida do próprio filho, morrendo em seguida. Ou seja, caso permanecer ao lado de Rosemary após sua ascensão ao estrelato tenha sido em algum momento um fator de peso considerado por Guy, sequer isso lhe fora privado uma vez que a mãe opta por manter-se junto ao filho, conseqüentemente, junto à seita que o cultua e da qual o marido faz parte. O mal que se acreditava sobrevir de desvios morais de conduta não se abate sobre Guy.

A ficção não apenas cria fatos como tem também o poder de recriar de inúmeras formas e mesmo de transformar a realidade. É capaz de disfarçá-la a ponto de torná-la indistinguível a alguns leitores dentro de um determinado contexto literário. Por andarem lado a lado, é inevitável que se misturem, fazendo com que a realidade reflita diversos elementos ficcionais, e que a ficção se torne mais que uma válvula de escape da realidade, mas uma forma de experimentarmos determinada situação que por qualquer motivo, não poderíamos experimentar em nosso dia a dia.

Para além de qualquer análise das representações na narrativa de Levin, sua escrita de tom altamente realista é forte o bastante para nos fazer sentir sujeitos ao que ali está posto. Levin é capaz de, em uma história extremamente fantasiosa, suscitar no leitor sentimentos de que tudo aquilo, da mesma forma, poderia acontecer com ele, não apenas pelo fato deste leitor ser, assim como Rosemary, um membro da tradicional classe-média americana que ainda carregava um grau remanescente de ingenuidade próprio da próspera década de 1950. As impressões dos acontecimentos importantes de ordem social e política, lembrados ao longo deste texto, não se dissiparam na mente da população americana e foram gradativamente empurrando o país para um lugar onde novas forças exerciam influência, oferecendo à sociedade as mesmas escolhas oferecidas à Rosemary: partir para sempre ou permanecer onde estava a despeito da evolução daquilo que repudiava.

7.1 – A figura do Diabo como meio de controle social

A queda do Império Romano por volta do século IV D.C., juntamente com a migração dos povos bárbaros, ocorrida na mesma época, é o molde principal da figura do Diabo como detentor do poder maligno que conhecemos hoje no ocidente. Visando uma retomada do controle sobre as populações, a Igreja Católica imputa a Lúcifer – o anjo que buscou para si a soberania de Deus, sendo, por isso, destituído de sua santidade – toda a responsabilidade de todos os males e tentações existentes no mundo. Todo aquele que cedesse ao rol de comportamentos considerados pecaminosos, estaria afastando-se do bem para ter com o mal. Quanto mais se temia o Diabo, mais se unificavam as pessoas em torno da igreja, logo, todo e qualquer pensamento ou crença

distinta professada por um grupo tido como herege, seria associado à adoração ao Diabo. Segundo Georges Minois:

Pode-se datar do fim do século XII, o momento em que, devido, sobretudo à acentuação das ameaças heréticas, se passa de um estado de relativo equilíbrio na matéria a uma acentuada preocupação pela ação diabólica. A amplitude das ameaças com que se acha confrontada a Igreja, com os Bogomilos, os Valdenses e os Cátaros, sem esquecer a pressão turca e a presença dos judeus, explica em parte a atenção obsessiva que é dada ao Diabo. Como muito bem viu Jean Delumeau, instala-se na cristandade um medo difuso que ajuda a criar a ideia de que está em curso um ataque concentrado contra o cristianismo, um ataque conduzido por uma potência sobrenatural pelo inimigo, o Diabo (MINOIS, 2003, p. 68).

Os horrores do juízo final tornam-se cada vez mais intensamente propagados por sacerdotes e líderes religiosos em geral. Aqueles que não seguissem em vida os preceitos ditados como “bons”, estariam sujeitos ao sofrimento eterno a partir da morte, cuja incerta hora de chegada apenas contribuía para o que se desejava socialmente. Uma vez que é possível perder a vida a qualquer momento, não se deve caminhar nas trevas sob pena de não haver tempo hábil para retornar à luz. A partir dessa premissa, está formado um dos maiores e mais eficazes mecanismos de controle social, que, justamente por sua força e êxito, perdura com estabilidade até os dias de hoje.

É certo que a forma como foi representada a figura do Diabo ao longo dos séculos sofreu muitas transformações, entretanto, estas próprias transformações refletem aspectos sociais necessários à ordem de períodos específicos. Uma vez instituído seu poder sobre a força do mal, coube às artes trabalhar de forma a solidificar ou desconstruir no imaginário coletivo, religioso ou não. Como observado no pensamento de Brandão e Magalhães:

Aqui não podemos deixar de perceber uma relação bastante ambígua da arte. Por um lado, ela captou bem as formas diversas da cultura popular lidar com as representações do Diabo, por outro, ela também serviu aos interesses sistematizadores da Igreja de tornar estas representações ainda mais fortes para o uso despótico da instituição numa verdadeira pedagogia do medo. Claro, até que ponto isto foi obra dos artistas ou mero uso institucional é algo que mereceria uma pesquisa à parte. De qualquer forma, é importante anotar esta ambiguidade presente na relação da arte com as representações do Diabo e seus usos institucionais. A mesma ambiguidade, talvez até de forma mais acentuada, encontramos no Renascimento (BRANDÃO; MAGALHÃES 2012, p. 280).

No campo das artes, mais especificamente da literatura, o conteúdo inerente ao mito do Diabo sofreu significativas transformações, principalmente, a partir do período romântico, como concluído por Brandão e Magalhães:

Partimos do princípio que o uso que o romantismo faz do Diabo está dentro de uma tradição da arte, mas também representa um passo importante para a compreensão do Diabo como mito literário, criando um fosso entre a visão que se tem majoritariamente na religião e a visão que se tem na arte. Cada vez mais, após o romantismo, o Diabo perde espaço na literatura ou apropria-se de suas características para construir personagens complexos. O que era coisa do diabo passa a ser cada vez mais coisa do humano. Nas obras de escritores como Goethe (1749), William Blake (1757-1827), Balzac (1799-1850), Victor Hugo (1821-1867), além de Dostoiévski (1821-1881) entre outros, e Baudelaire (1821-1867) considerados ou românticos ou elos entre o romantismo e o modernismo, o imaginário literário significou um forte abalo do exclusivismo teológico. É o Diabo plenamente no mundo onírico, grotesco e fantástico, mas também com indicações importantes de que ele seria rapidamente relativizado dentro deste mundo (BRANDÃO; MAGALHÃES, 2012, p. 282).

A partir de então, se observa uma gradativa fusão entre o bem (o elemento humano, temente a Deus) e o mal (o elemento sobrenatural, vinculado ao Diabo). A literatura de temática satânica ou demoníaca passa a projetar notas de ambiguidade entre o homem e o Diabo, atenuando a linha que demarca a batalha entre ambos, tão

fortemente instituída ao longo de momentos históricos pregressos. Como expresso por Minois:

Entre o século XVI e o século XVIII, o discurso sobre o Diabo passa por uma mutação radical. Deixa de ser uma obsessão religiosa e, no período imediatamente anterior ao romantismo, transforma-se num grande mito literário. A substituição de Satanás por Mefistófeles não é fundamentalmente um processo de natureza religiosa, mas de natureza simbólica. Não se trata, portanto, de uma passagem da crença à descrença, mas uma transição entre mitos. O Diabo, com efeito, laiciza-se, o seu papel perpetua-se, mas com inversão de sinal (MINOIS, 2003, p. 110).

O mito de Fausto é, há centenas de anos, explorado em literatura. A versão de Goethe traz um bom exemplo de uma relação civilizada, quase amistosa, surgida entre o homem e o que se tinha anteriormente como representação absoluta do mal. Sobre as transformações ocorridas durante o século XVIII no que tangem as considerações sociais acerca do Diabo, Brandão e Magalhães ressaltam em sua obra:

Outro capítulo importante é considerar o papel que o Iluminismo teve no processo de racionalização desencantamento do mundo. Isto significou a emergência de grupos sociais cada vez mais preocupados em interpretar o mundo e seus fenômenos a partir de categorias racionais e não a partir de uma tutela do sobrenatural sobre o natural. É assim que vamos encontrar mudanças no discurso sobre o diabo e que ele entrará em declínio nos grandes sistemas teológicos e na arte sob a tutela da religião (BRANDÃO; MAGALHÃES, 2012, p. 281).

Na tragédia de Goethe a existência do mal personificado é fruto da negação da realidade do doutor, em sua incapacidade de enxergar o momento presente ainda que este lhe seja muito favorável. A vinda de Mefistófeles se dá em razão de um olhar excessivo para o futuro, revelando uma crítica a um desenvolvimento desenfreado, à sede pelo progresso própria da sociedade setecentista. O vazio do homem insaciável é a

fonte do mal, e o mal não o arruína isoladamente, mas se abate também sobre a vida de inocentes inadvertidos em seu redor. Nas palavras de Michael Jaeger:

A uma utopia, contudo, não pode acontecer nada pior do que ser colocada em prática, uma vez que ela perde assim a fascinante aura da promessa redentora. Ao longo de 150 anos, Fausto foi festejado como personagem de identificação; mas, desde que sua utopia daquele povoamento fervilhante tornou-se realidade, vivenciamos uma mudança de paradigma na exegese do drama, uma vez que descobrimos o seu potencial crítico e, desse modo, passamos a nos perguntar o que seria assim tão pernicioso no deter-se, no demorar-se no presente. Por que tudo o que existe precisa ser permanentemente desvalorizado, por que todo espaço de repouso e serenidade tem de ser colonizado no sentido da moderna lei do dinamismo e arrastado para aquele fervilhar generalizado? Quais são os custos reais – assim nos perguntamos hoje em dia – do princípio moderno da intensificação incessante do movimento; quem e o que é atropelado pela mobilização geral a serviço da permanente negação do presente? Na tragédia goethiana são, ao lado de Margarida e de um Peregrino – possivelmente o próprio Goethe –, os dois anciãos, Filemon e Baucis, que vão parar debaixo das rodas, pois não podem integrar-se tão depressa assim ao novo ritmo, e tampouco querem integrar-se porque representam uma cultura inteiramente diferente, isto é, a cultura do deter-se calmo, da serenidade, e, por consequência, atraem sobre si o furor fáustico da negação (JAEGER, 2007, p. 3).

Ou seja, em uma história em que o Diabo figura como personagem, surpreendentemente, deixa-se de temê-lo para então para que o medo seja fruto das ações do homem que vai ter com ele. O mesmo que acontece com os personagens que cercam a protagonista do romance de Levin. O horror não se origina da figura do Diabo e sim da figura do indivíduo.

Em *O Exorcista*, o cenário “Diabo versus Igreja Católica” é retomado com riqueza de padrões básicos da luta do bem contra o mal, entretanto, uma vez que não cabe ao autor desvencilhar-se de vivências individuais ou de seu referencial social, esta luta – ainda que centenária – será forjada sob marcas próprias da classe-média norte-americana, e descrita de forma particular ao mesmo estrato social do início da década de

1970. Reagan McNeil tem doze anos quando começa a manifestar os primeiros sintomas do que viria a ser uma possessão demoníaca; em 1971 pais de crianças de doze anos temiam os efeitos da conjuntura política e social sobre seus filhos. A partir da segunda metade da década de 1960 até o início dos anos 1980, os movimentos formadores da chamada *nova esquerda* ganham terreno rapidamente nos Estados Unidos. Jovens herdeiros de tradicionais famílias de classe-média e classe-média alta deixam comodidade e perspectivas de vida financeiramente promissoras, para unirem-se a grupos como o Wethermen e o Exército Simbionês de Libertação, ambos contrários à intervenção militar americana no Vietnã e à opressão às minorias no país, e de atuação conhecidamente violenta. Como mencionado anteriormente, em *O Exorcista* o Diabo toma posse do fruto de um lar onde uma mulher divorciada prospera, onde uma criança cresceria confortavelmente, levando uma vida normal ainda que sem a presença de uma figura paterna. O autor corrobora a ideia de que nada de bom poderá advir da expansão dos direitos da mulher, e o leitor acredita que o terror que sente se origina da presença do Diabo, quando, na verdade, seu temor mais forte está no diabo que julga estar presente nas militâncias, pronto a possuir seus filhos.

O temor da tradicional família norte-americana por seus filhos é claríssimo em *A Profecia*. Em viagem a Roma por questões diplomáticas referentes ao trabalho do marido, uma mulher dá à luz um bebê morto. Um sacerdote católico parece ter a solução perfeita quando propõe a secreta troca da criança morta por um recém-nascido que acaba de perder a mãe. Passados cinco anos, esta criança é revelada como sendo o anticristo. O liame com o contexto sociopolítico da época está implícito no fato de que o verdadeiro filho do casal americano está morto. Outro filho surge em seu lugar, um impostor, que se revela o portador do mal supremo, causador da destruição de tudo o

que era seguro, sagrado e familiar. A criança demoníaca, entretanto, não é o filho querido e esperado daqueles pais, este filho morre dando lugar a um filho maligno. Os bem-criados filhos da classe-média norte americana na década de 1960 também começam a “morrer” e quem lhes toma o lugar são filhos possuídos por forças ocultas do mal, que abalam e destroem o que parecia tão fortemente estruturado ao redor de si.

O temor humano da morte (mais especificamente do pós-morte) se relaciona diretamente com o mito do Diabo como arrimo da ordem social. Em um mundo assombrado pela maldade, o crescimento dos medos escatológicos se faz bastante lógico, fazendo emergir, por consequência, as ideias de ressurreição das almas e a possibilidade de que espíritos transitem entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Zygmunt Bauman esclarece:

Virar a morte de ponta-cabeça – transformar a queda mais repugnante na mais jubilosa ascensão – foi realmente um movimento virtuoso. Não apenas conseguiu conciliar os mortais com sua mortalidade, mas também dotava a vida de um sentido, um propósito e um valor que seriam enfaticamente negados ao veredicto da morte se este fosse deixado em sua direta e rígida simplicidade. Essa mudança transformou o poder destrutivo da morte num formidável poder de engrandecer a vida: ela atrelou a morte à carruagem da vida. Colocou a eternidade ao alcance do transitório, e pôs os autoconfessos mortais no controle da imortalidade (BAUMAN, 2008, p. 48).

Ainda que a possessão do jovem Joel Delaney, em *A maldição de Joel Delaney*, não tenha sido por demônios, e sim pelo espírito perturbado do porto-riquenho Tonio, a tônica dada por Ramona Stewart à narrativa não se dissocia dos conflitos de sua época. Já nas páginas iniciais, a narradora (e irmã mais velha de Joel) deixa claro que sua realidade de dona de casa tranquila foi pega de assalto pelas inquietantes mudanças no comportamento do irmão:

Não posso, portanto, dizer que tenho intuição feminina. Meus pressentimentos nunca se realizam. Quando sinto cheiro de fumaça, não é nenhum incêndio. Os ruídos furtivos que ouço à noite não significam que haja intrusos na casa. E acordo dos meus pesadelos com as crianças para encontrá-las dormindo tranquilamente na cama. É só quando patino em gelo firme que negras fendas se abrem sob meus pés. Não resta dúvida de que não senti o menor prurido de que fosse suceder alguma coisa fora do comum na noite em que começaram os problemas com Joel (STEWART, 1975, p. 12).

Ao longo do texto a autora faz referências a “jovens barbudos de blusão de couro” (p.21), parados próximo ao edifício onde mora Joel, como forma de desabonar o local, e ao médico de meia idade, comparado a uma conhecida e prestigiada classe de herói norte-americano — “um homem extremamente bem organizado talvez não seja o marido ideal, mas numa emergência equivale à chegada dos fuzileiros navais” (p.26) —, entre outras menções que tornam muito evidentes seu posicionamento, não apenas quanto aos imigrantes porto-riquenhos, mas também à juventude nas ruas e a quem formava, de fato a camada, respeitável da população norte-americana.

7.2 – O medo do outro

Do início da década de 1960 até a publicação de *O bebê de Rosemary* (1967) inúmeros acontecimentos marcaram profundamente a história norte-americana. Do embargo das relações de comércio com Cuba, passando pelo programa espacial liderado por Kennedy, a ameaça comunista, o assassinato do presidente transmitido internacionalmente e em tempo real, a luta acirrada por direitos civis para as minorias e a devastação causada pelas tropas militares no Vietnã, por exemplo. O medo do cidadão

norte-americano de classe-média estava, claramente, “do lado de fora”, o perigo vinha de terras estrangeiras, ou das ações de outro tipo de cidadão, muito diferente dele.

Estas famílias, entretanto, que acreditavam barrar a proximidade com o medo por meio das portas de suas casas, acreditavam também que não estavam desamparadas diante do mal, e viam um horizonte de defesa em pessoas como os representantes da lei e da ordem, ou das forças militares de seu país. Policiais, soldados, fuzileiros navais, patrulheiros do espaço aéreo, entre outros, eram vistos como heróis de “dentro” que poderiam salvar a sociedade do inimigo que estava “fora”. Em *A maldição de Joel Delaney*, Ramona Stewart equipara a chegada de um médico em um momento de espera angustiante em um pronto socorro de hospital, à chegada de um desses heróis: “Depois chegou Ted com seu passo largo. A visão de seu rosto moreno, distraído, causou-me um grande alívio. Um homem extremamente bem organizado talvez não seja o marido ideal, mas numa emergência equivale à chegada dos fuzileiros navais” (STEWART, 1970, p. 26). Membro da classe social da narradora (e da autora) e médico (como o Dr. Sapirstein, da obra de Levin), o homem que chega ao hospital é tão enaltecido quanto alguém que luta em defesa da nação.

Entretanto, poucos anos antes de Stewart publicar as convicções de uma dona de casa de classe-média acerca do que era ou não um indivíduo seguro de se ter por perto, fora do universo literário, um jovem era dispensado com honras do corpo de fuzileiros para cursar engenharia civil na Universidade do Texas. Condecorado com três medalhas por sua atuação na base naval de Guantánamo, Charles Whitman deixava aquela “tropa de heróis” com o propósito de se tornar apto a atuar em uma profissão tão socialmente respeitada quanto a de um médico.

Whitman seria considerado um homem bonito e muito elegante, de aparência irrepreensível: nada de barba e blusões de couro, ou os longos cabelos ostentados por rapazes do movimento hippie. Filho mais velho de uma clássica família norte-americana, a Charles foi atribuído, quando criança, o título de mais jovem escoteiro-águia do mundo.



Charles Whitman – Fonte: <https://www.pt.wikipedia.org>



Família Whitman – Fonte: <http://www.br.pinterest.com>

Em inglês emprega-se comumente a expressão *boy scout* (escoteiro) como um sinônimo de homem de conduta reta, honesta, amigável. Aos olhos de todos, Charles era o escoteiro perfeito: boas notas, bom comportamento, desempenho exemplar como oficial das forças armadas, Whitman representava a quintessência de seu grupo social. Entretanto, em 1966, o estudante de engenharia, redige uma carta em que expressa a angústia que vinha sentindo por ser julgado um homem “tão normal”. Munido de uma espingarda, o escoteiro perfeito dispara contra a esposa, que ainda dormia. Ao se dirigir ao campus da universidade na cidade de Austin, Charles faz uma parada: a casa da família onde, também com arma de fogo, atinge a mãe. As duas mulheres morrem instantaneamente. Ao chegar à universidade dirige-se ao ponto mais alto do local: o edifício central daquele campus, que contava com um ponto de observação acima do último pavimento. Subitamente, Whitman dá início ao que é considerado o primeiro assassinato em massa da história estadunidense, disparando aleatoriamente contra inúmeros estudantes a caminho de suas aulas. No total, Whitman matou dezesseis pessoas e feriu mais trinta e duas.



Edifício central do campus de Austin – Fonte: <http://pt.wikipedia.org>

Assim como Roman e Minnie Castevet, como o Dr. Sapirstein e os demais membros do culto satânico baseado no edifício Bramford, Whitman estava acima de qualquer suspeita. Se, em 1966, fosse preciso imaginar um assassino em massa, garanto que ele em nada se pareceria com Charles Whitman, e este fato é apenas um dentre muitos exemplos que servem de comparação com os personagens que, realmente, constituíam uma ameaça direta à integridade de Rosemary. Alguém como ele seria facilmente recebido nos lares da época, seria até mesmo convidado a entrar e permanecer. O que se acreditava é que sua figura ofereceria proteção, quando a verdade é que se estaria conduzindo para dentro da própria casa um perigo mortal, unicamente por não aparentar perigo algum. O mesmo ocorre no romance de Levin: enquanto a protagonista se assusta com o que vê nos jornais e na televisão, seu apartamento se

torna quase uma extensão do apartamento vizinho, habitado pelo inimigo insuspeito, e o próprio marido conspira contra ela.

Os contornos daquilo que se devia ou não temer tornam-se, então, cada vez mais incertos e difíceis de distinguir. O perigo não deixou de ser o outro, aquele que vem desordenando um sistema que prosperava desde o pós-guerra, porém este outro agora havia “entrado em casa”, desfigurando a face conhecida de jovens filhos da elite. Não se sabia mais fazer a demarcação de onde começava e terminava o medo. Viriam à tona casos como o de Patricia (Patty) Hearst. Neta de um dos mais influentes empresários do ramo editorial norte-americano, Patty foi sequestrada em 1974 por membros do Exército Simbionês de Libertação, grupo armado que defendia os direitos das minorias e o fim da guerra no Vietnã. Após ser mantida refém por dezenove meses, surgem rumores de que a moça estaria participando ativamente de pequenas ações terroristas, até ser presa em ocasião de um assalto a banco de grandes proporções. Os advogados de defesa da família Hearst alegaram que a jovem teria sido submetida a torturas, estupro e, por fim, a uma lavagem cerebral que resultara na chamada Síndrome de Estocolmo, estado em que vítimas de cárcere privado criam laços de cumplicidade ou passam a se identificar com seus algozes.

O que se via é que famílias bem estruturadas estavam sendo, sistematicamente, desfeitas pela transformação de seus filhos em rebeldes envolvidos em um novo sistema cultural. À classe-média tradicionalista em nada interessava uma revolução dos valores socialmente estabelecidos, e em seus membros crescia o temor pelo futuro. Até meados da década de 1960 o terror vinha da possibilidade de não existência do amanhã em decorrência de um ataque nuclear por parte da União Soviética, a partir de então até o

final da década de 1970 o medo ia perdendo sua forma clara, passando de um objeto a outro cada vez mais próximo e mais difícil de ser combatido.

As tantas crianças possuídas, os adoradores do Diabo e as assombrações por espíritos perturbados, que borbulharam em literatura após a publicação de *O bebê de Rosemary*, são representações bastante nítidas desse temor pela incerteza do amanhã. As tragédias que se abatiam sobre determinados lares nos Estados Unidos ilustravam o destino macabro de famílias que se mostravam tolerantes com o que emergia de novo. Algo como uma demonstração do que lhes aguardava caso não fechassem as portas para o “outro” e suas diferenças que, até então, tinham uma expressão social, convenientemente, reduzida.

A Chris McNeil, em *O Exorcista*, fica reservado o terrível castigo de assistir, impotente, a tomada do corpo de sua filha por aquele que seria a representação suprema do mal: o Diabo. Isso por prosperar apesar do divórcio, por não encontrar barreiras na criação da menina sem a presença do pai ou de um marido que cumprisse a mesma função. O autor deixa uma espécie de recado às possíveis “Chris McNeils” da vida real: tanto poder e independência que vinham sendo conferidos à mulheres poderiam levá-las à própria desgraça.

A Profecia transmite ao leitor a ideia de que o que não é conhecido não deve ser tocado, tampouco levado para casa. O personagem do pai não sabe nada a respeito do bebê que toma para substituir o seu, que nascera morto. Sequer a identidade da mãe biológica ou se há um pai que poderia estar atento à troca. O autor mostra claramente as consequências da falta de zelo e proteção com a própria família: a destruição do mundo.

Pode-se dizer que a irmã de Joel Delaney é conivente com as escolhas erradas do irmão. No trecho abaixo do romance de Ramona Stewart, há menções a elementos

estrangeiros que contribuía para a natureza duvidosa da região da cidade de Nova York em que Joel decidira viver:

Saltei do táxi perto do endereço de Joel para comprar comida para o gato. O sol tinha saído e a Segunda Avenida estava com um aspecto de limpeza quase festivo na neve. As velhas russas paradas pelos cantos eram relíquias do tempo em que a parte leste de Greenwich Village representava apenas o prolongamento sul do East Side. Pães de centeio se empilhavam nas vitrinas das padarias vizinhas ao Cosmic Trading Post, onde havia uma exposição de arte psicodélica. Frutos porto-riquenhos de aparência exótica se espalhavam sob prateleiras de comidas russas enlatadas. Na mercearia da esquina fiz um sortimento de leite, atum e restos de carne suficientes para durarem até que o zelador do prédio de Joel concordasse em cuidar um pouco do gato. Levei todos aqueles pacotes a pé para o apartamento e de repente me dei conta de que não tinha a chave (STEWART, 1975, p. 31).

O que mais poderia acontecer a um jovem que abandona a confortável residência da irmã e um curso superior na Universidade de Columbia e opta por viver em meio a russos e porto-riquenhos? E o que esperava a irmã, tão elegante, ao transitar por essas ruas onde galerias de arte exibiam obras psicodélicas e os mercados ofereciam itens destinados às comunidades de imigrantes? A possessão de Joel por um espírito maléfico, que devastaria a vida da família não deveria ser surpresa.

Mesmo tendo sido escrito mais de um século antes das obras citadas acima, *Fausto* anuncia que um homem disposto a vender a própria alma ao Diabo em nome da ganância, jamais desfrutará de um futuro feliz e tranquilo, ou do amor de sua vida. Aquilo que o espera mais à frente não passará de sofrimento. O mito alemão que dá origem ao protagonista da obra de Goethe já versava sobre um homem que almejava uma vida de maior abundância, invocava o Diabo, oferecendo-lhe a alma como moeda de troca. Mário Corso destaca:

Fausto firmou-se como um mito moderno, nele o homem estaria disposto a perder-se para saber, para dominar a natureza e conhecer os segredos do universo. Ele representa o anseio humano pelo poder e pelo saber e também que saber é poder. Porém esta versão é fruto de uma longa jornada. Nos primeiros movimentos, quando do surgimento do mito, Fausto buscava só uma vida melhor, facilidades e riquezas, é a literatura que o vai espiritualizando, fazendo com que busque mais a ciência dos que os prazeres terrenos. Desde a Bíblia já temos este mito punitivo, a ideia da vontade de saber e da perda da inocência como uma transgressão. Adão e Eva são expulsos por conhecer a diferença entre o bem e o mal, por ficar mais próximos dos deuses é que foram punidos. Em resumo: a sabedoria está com os deuses e o homem que se contente com um saber parcial, se ultrapassar certos limites pode esperar porque os céus enviarão um castigo (CORSO, 2003, p. 1).

O que, com o passar do tempo, a literatura conferiu ao mito fáustico, de certa forma, se aplica às análises de *O exorcista*, *A profecia*, e *A maldição de Joel Delaney*, no sentido em que, por não observarem as condutas favoráveis a seu grupo social, os personagens foram punidos. Se Chris McNeil não via mais condições de permanecer ao lado do marido, que ao menos se ocupasse dos cuidados com a casa e da educação de sua filha. Ao dar continuidade à carreira, deixando tudo isso em segundo plano, chama para si a responsabilidade pelo mal que a acomete. O pai do menino Damien não cuida de fechar a porta para aquilo que é estrangeiro, de procedência desconhecida e que não se assemelha a ele e sua família. Pelo contrário, é ele mesmo quem opta por entrar nos Estados Unidos trazendo consigo o anticristo. A irmã de Joel Delaney se manteve passiva aos desmandos do irmão: a viagem a Marrocos que resultou no interesse pelo uso de drogas ilícitas, o afastamento da vida acadêmica, e a mudança para East Harlem. Somente após a morte de Joel, quando o espírito maligno do porto-riquenho Tonio, aparentemente, retorna para se apossar do corpo de outro jovem transgressor é que a mulher decide fazer o alerta:

Todas as semanas durante o verão, o *Fire Island News* cai na caixa de correspondência da porta da rua. Leio-o para me manter em dia com as festas na praia, a luta contra a poluição no cais, as batidas da força de polícia de Suffolk. Este ano ela anda de novo às voltas com maconha e alucinógenos. Foi assim que fiquei sabendo do estranho *hippie*. Encontraram-no uma manhã, caído na praia, incapaz de explicar como viera parar ali. Falava como se estivesse com a voz parcialmente paralisada. A princípio pensaram que falasse espanhol. Mas no fim descobriram que era apenas um rapaz de Michigan. Tinha encontrado na véspera um grupo de adolescentes fumando maconha no trapiche de Ocean Bay. Negou que soubesse espanhol. Levaram-no para o hospital de Bay Shore, mas, antes de receber alta formal, desapareceu. Foi por isso que resolvi escrever esse livro, para deixar por escrito tudo o que nos aconteceu. Desde a primeira noite, quando Joel se atrasou para o jantar e fui ao centro da cidade e o encontrei. O aspecto que tinha, a sua maneira de agir e falar, meu espanto crescente com os períodos em que ele não conseguia explicar onde andara. Caso esteja acontecendo o mesmo com outra pessoa... Tomara que me engane. Mas acho que Tonio voltou (STEWART, 1970, p. 231).

No texto de Ira Levin, entretanto, tudo sai perfeitamente como planejado para os que cultuam as trevas. Mesmo Rosemary realiza o sonho da maternidade no momento em que escolhe permanecer ao lado de seu bebê. Levin surpreende quando não traz ao leitor o alento do bem que triunfa sobre o mal, ou de que os corrompidos serão castigados, tampouco a “normalidade” é reestabelecida no cenário (tão realista) proposto pelo autor. Talvez o leitor não perceba, mas a falta de qualquer elemento consolador chegou o final da história de Rosemary e o filho do Diabo é, certamente, o mais apavorante dos terrores pretendido (e atingido) por Levin.

7.3 – Casamento e maternidade na década de 1960

Com o final da Segunda Guerra, em 1945, os ideais conservadores retornam com sua acirrada defesa da família, logo, trazendo à tona a questão do casamento e da maternidade como condições essenciais à vida saudável da mulher em sociedade. Para

além do fator biológico, que se valia de falácias como as do “instinto materno” e a do “relógio biológico” – para citar algumas – havia ainda a questão do papel da mulher. Passa-se a designar, mais fortemente, um papel a ser desempenhado pela mulher na sociedade apenas por sua condição biológica: o de esposa e mãe. Qualquer uma que optasse por não exercer seu papel estaria também optando por desviar-se do que o pós-guerra estabeleceu como uma mulher “saudável”. Partindo do pressuposto de que ser mulher está sujeito não única e exclusivamente a fatores biológicos, mas a construções sociais que envolvem essa condição, acredito ser possível afirmar que uma mulher não nasce mãe, mas pode tornar-se mãe. O mesmo vale para o casamento: nem toda mulher realmente deseja se casar.

Durante toda a década de 1950, nos Estados Unidos, esse pensamento perdurou. Em meados da década de 1960, os filhos de grande parte das famílias de núcleo tradicional (mães donas de casa e pais que trabalhavam fora) da década anterior, ainda buscavam a mesma configuração para as próprias famílias, mesmo que os primeiros movimentos de liberação feminina da segunda metade do século XX começassem a evidenciar uma realidade diferente, e que a introdução da pílula anticoncepcional, em 1960, proporcionasse à mulher a possibilidade de sequer engravidar caso não fosse esse seu real desejo. E desde então, apesar da aparente emancipação da mulher a um patamar de igualdade ao dos homens, houve pouca – por vezes nenhuma – modificação deste cenário.

Em introdução a *Backlash – o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres* (1991), Susan Faludi dá uma amostra daquilo que até hoje vem sendo firmemente estabelecido na mente feminina. Posteriormente, Faludi discutirá

detalhadamente estas ideias, desmentindo, ao longo de sua obra, cada um dos mitos que menciona entre aspas na passagem a seguir:

As mulheres profissionais estão entrando em “parafuso” e sucumbindo a uma “epidemia de infertilidade”. As solteiras estão se queixando devido à “falta de homens”. O New York Times revela: as mulheres sem filhos andam “deprimidas e confusas” e cada vez em maior número. A Newsweek afirma: as mulheres não-casadas estão “histéricas” e prostradas numa profunda crise de “falta de confiança”. Os manuais médicos informam: mulheres em altos cargos executivos estão sofrendo como nunca de “distúrbios provocados pelo estresse”, queda de cabelo, nervosismo, alcoolismo e até enfartes. Os livros de psicologia advertem: a solidão da mulher independente representa hoje em dia “um dos mais graves problemas de saúde mental.” (FALUDI, 2001, p. 9).

Ao se casar com Guy, Rosemary é rejeitada pela família que não aceita que a filha não se case na igreja. Além disso, o marido se mostra contrário às poucas amizades cultivadas pela esposa, demonstrando seu caráter autocentrado e psicologicamente abusivo. Um dos poucos amigos de Rosemary a quem Guy não faz aberta oposição é Hutch que, unicamente por possuir contatos de peso no meio teatral, não é vetado da convivência com a jovem. Ou seja, some-se a autocentrado e abusivo, o caráter oportunista do Sr. Woodhouse. Casar-se, para Rosemary, estava acima da relação com a família, da proximidade com os amigos e do fato de o marido ser um homem de índole, no mínimo, duvidosa. Agora casada, tudo o que mais professava desejar era um filho, que viria para coroar este estilo de vida que, para ela, era perfeito.

Um dos principais argumentos apontados por Faludi como contrário àqueles defendidos pelos movimentos feministas é o seguinte: “As mulheres se saem melhor quando ‘protegidas’ do que quando iguais” (FALUDI, 2001, p. 42). A relação descrita por Levin entre Rosemary e Guy remete muito mais à relação entre um pai e uma filha

do que a uma relação entre marido e mulher. Ao longo da construção da narrativa, é possível observar o comportamento infantil da esposa e a atitude paternalista do marido.

Os diálogos entre Guy e Rosemary deixam claro que ela é uma mulher que assimila por inteiro a agenda antifeminista, de forma tal que sequer vislumbra a possibilidade de ter sua felicidade atrelada a outro estilo de vida que não contemplasse os papéis de esposa e mãe. Retomando o argumento refutado por Faludi: “as mulheres se saem melhor quando ‘protegidas’ do que quando iguais” – definitivamente, Rosemary acreditava-se protegida. Tanto que nada questiona, nem ao marido, nem aos vizinhos que lhe diziam tudo o que fazer ou deixar de fazer, nem ao próprio obstetra quando este lhe assegura que as dores terríveis que sente durante a gestação são perfeitamente normais, advertindo-a:

– Por favor, não leia livro algum. Cada gravidez é diferente da outra, e um livro que diga quais os sintomas que deve sentir no terceiro ou quarto mês, só servirá para preocupa-la. Nenhuma gravidez se passa como está descrito num livro. E acima de tudo, nada de conversinhas com suas amigas. Poderão ter tido gestações completamente diferentes, e acharão que as delas foram normais e que a sua não está sendo. (LEVIN, 1968, p. 98).

É como se ao optar por ser “protegida” (consequentemente, desigual), Rosemary se tornasse uma criança em meio a um grupo de adultos, que a vestem, alimentam, opinam e decidem por ela.

Outro mito abordado por Faludi é o que chamou de “epidemia de infertilidade”, e trata do determinismo biológico acerca da idade reprodutiva da mulher:

Em 18 de fevereiro de 1982, o New England Journal of Medicine informou que as chances de uma mulher conceber caíam bruscamente depois dos 30 anos de idade. Mulheres com idade entre 31 e 35 anos,

diziam os pesquisadores, tinham a probabilidade de serem estéreis num índice de 40%. Esta era uma notícia inédita: quase todos os estudos até então mostravam que a fertilidade só começava realmente a declinar perto dos quarenta anos ou até depois. (FALUDI, 2001, p. 46).

O romance de Levin se passa quase duas décadas antes da publicação do estudo sobre fertilidade mencionado acima, entretanto, como dito anteriormente, parte da geração a qual pertence Rosemary estava presa ao modelo de família formado por seus pais. Considerando ainda o fato de que a jovem vinha de uma região de maioria conservadora e religiosa que recebia acesso a um número consideravelmente menor de informação do que os grandes centros localizados nas costas leste e oeste do país, é altamente provável, portanto, que Rosemary, aos vinte e quatro anos, se encontrasse no auge da maternidade não apenas por considerar que, uma vez casada “já era hora” de ser mãe, mas também por considerar os fatores biológicos que sempre atuaram como uma espécie de cerceamento da fertilidade da mulher.

A pressão da maternidade nos Estados Unidos buscou atingir as mulheres de todas as formas. Em vista disso, o governo norte-americano de finais do século XIX e início do século XX, chegou a apelar para o argumento de que uma mulher que adiasse a gravidez estaria fatalmente arriscando o futuro da classe média branca na América. Caso elas, as norte-americanas brancas de classe média, não tivessem filhos, as mulheres negras das classes baixas os teriam aos montes. Pouco antes da instauração desse discurso, em meados do século XIX, a Convenção dos Direitos da Mulher de Seneca Falls tinha em sua pauta, entre outras demandas igualitárias, o fim da maternidade compulsória (FALUDI, 2001, p.68). Ou seja, articulando o conjunto de suas liberdades em 1848, mulheres já desejavam o direito de escolher ser mãe, e não mais serem “obrigadas” a isso.

O lugar da mulher, todavia, sempre oscilou de acordo com os interesses políticos. Em caso de guerra, a publicidade difundia massivamente que a mulher a ser celebrada era a que tomava em suas próprias mãos as rédeas do trabalho e do lar simultaneamente, ajudando a movimentar a economia nacional. Seguindo essa premissa imagens clássicas do contexto da Segunda Guerra foram difundidas, como a da operária chamada de Rosie, mundialmente conhecida como *Rosie, a rebitadeira*. Encomendada pela indústria ao designer gráfico J. Howard Miller em 1942, sua imagem demonstrava, além de força física, um “novo lema feminino” que interessava o momento político e histórico: *We can do it!* (algo como *Somos capazes!*).



Rosie, the Riveter – Fonte: <http://www.pt.wikipedia.org>

Claramente, com o fim da guerra, o que se dizia interessante para a mulher mudou: deviam optar pelo lar (FALUDI, 2001, p.71).

Diante da enxurrada de pressões (por vezes completamente contraditórias) sofridas pela mulher, não é nenhuma surpresa que algumas permanecessem na contramão das liberdades femininas pleiteadas ou adquiridas. Sobre os ganhos e subsequentes retrocessos na seara dos direitos da mulher, Faludi lembra que, em 1948 “algumas defensoras dos direitos da mulher procuraram alertar acerca dos sinais da próxima tempestade política”. Rosemary, contudo, apresenta características que parecem se encaixar com perfeição às de outro grupo da mesma época também descrito em *Backlash*:

Enquanto isto, uma geração mais jovem de mulheres, perdida num cenário televisivo de jardins suburbanos e recantos familiares, vestia bem comportados sutiãs e negava qualquer ambição pessoal. Não demorou para que a maioria das jovens universitárias proclamassem que estavam na universidade só à espera de um marido. (FALUDI, 2001, p. 71).

A protagonista do romance de Levin sonhava com uma bela casa. Um recanto familiar como aqueles mostrados nos cenários televisivos, como aponta Faludi. Assim que o marido decolasse em sua carreira de ator, poderiam mudar-se para Los Angeles, onde havia casas com grandes áreas externas, ideais para uma família como a idealizada por ela. Até lá, a alegria e a satisfação de Rosemary se assemelha muito com o que “deveria ser” a alegria e satisfação da mulher branca, de classe-média norte-americana: ocupar-se orgulhosamente do lar enquanto aguarda ansiosa a chegada da gravidez.

Assim que se descobre usada e enganada por todos à sua volta, inclusive pelo próprio marido, Rosemary recebe de Guy a proposta que, segundo ele, serviria de consolo perfeito para todos os males experimentados nas mãos do grupo de vizinhos satanistas, do qual ele também passara a fazer parte. A oferta consiste na mudança do

casal para a cidade de Los Angeles, para uma casa espaçosa o suficiente para que tivessem tantos filhos quantos desejassem, e com um quintal onde Rosemary poderia cultivar um jardim, tudo isso graças a um contrato oferecido a Guy por um grande estúdio de cinema. Diante de tantos interesses externos em transformar a todas em mulheres como Rosemary, como ter a certeza de que os desejos de uma mulher são realmente dela? Quanto do que ela deseja é de fato vontade própria e quanto é uma vontade que, socialmente, querem que ela sinta (e que defenda como sendo sua)?

Em novembro de 2014, a gerente hospitalar inglesa Rachel Gow, então com vinte e nove anos, cometeu suicídio por, a dois meses de seu aniversário, ainda não estar casada e ter filhos. Rachel vivia com o namorado havia três anos, porém o medo de ser abandonada prestes a completar trinta anos gerava crises constantes no relacionamento. O jornalista James Tozer, em entrevista à família e ao namorado de Gow para o jornal britânico *Daily Mail*, afirma que Rachel acreditava que, em sua idade, já deveria estar casada e ser mãe, e que os irmãos eram mais bem-sucedidos que ela por já terem formado suas próprias famílias. Chama a atenção o fato de Rachel, mesmo estando em um relacionamento estável, necessitar do casamento formal e da maternidade a ponto de considerar impossível seguir vivendo a menos que fosse na qualidade de esposa e mãe.

Muitas pessoas levantariam a questão: como é possível que mulheres, como Rachel e Rosemary, jovens, inteligentes e que atendiam a absolutamente todos os padrões ocidentais de beleza impostos em suas épocas, considerassem como o único possível sentido da vida os papéis de esposa e mãe? Faludi esclarece: “Quando alguém se sente perdido, encontrar um porto seguro torna-se inevitavelmente mais urgente do que nadar contra as correntes sociais”, e segue, citando a escritora Susan Griffin: “Num

estado de solidão, a consciência da opressão permanece calada” (GRIFFIN apud FALUDI, 2001, p.76).

A respeito das construções e pressões sociais e dos muitos momentos em que mulheres perdem o referencial do que é verdadeiramente particular e do que é silenciosamente imposto, não é sensato exigir de mulher alguma que uma luta acirrada promovendo a revolução feminista seja alardeada, por mais necessária que essa luta se faça diariamente. Vencer as convenções não é esta tarefa tão árdua simplesmente por se tratarem de valores apregoados durante muito tempo, desconstruir padrões sociais requer também um tipo especialmente heroico de força e coragem.

Mais de trinta anos de evolução social separariam Rosemary de Rachel Gow, no entanto, os papéis que buscavam eram exatamente os mesmos, fazendo que compartilhassem de um tipo de ansiedade potencialmente destruidora. Emancipação e independência foram sim conquistadas no terreno que abarca o lugar social de jovens mulheres como elas, porém trouxeram consigo uma dose extra de incerteza a respeito do futuro e de insegurança em questão de estabilidade. Segundo Zygmunt Bauman:

Em vez de augurar paz e alívio, as futuras mudanças pressagiam o esforço contínuo sem um movimento de descanso, ameaçando apresentar exigências novas e desconhecidas e invalidar rotinas de enfrentamento aprendidas com dificuldade. A imagem do “progresso” está se transformando na probabilidade de um jogo de cadeiras interminável, no qual um instante de desatenção resultará em uma derrota irreversível e em uma exclusão irrevogável. Em vez de grandes expectativas e doces sonhos, o “progresso” evoca noites sem sono cheias de pesadelos de ser deixado para trás (BAUMAN, 2008, p. 181).

As expectativas da mulher também a exaurem e a perspectiva do casamento atrelado à maternidade se apresentam como um horizonte de estabilidade em meio aos “abalos” causados pela quebra de paradigmas sociais que, inevitavelmente, advém do

progresso rápido. A figura do marido representa a presença de uma norma reguladora (como a do pai) e isso pode ser encarado como sinal de segurança. Via de regra, o aumento da sensação de segurança diminui o medo e os sentimentos de ansiedade e angústia, que ele compreende.

Desvencilhar-se por completo do medo é algo impossível. Uma vez desconstruído um temor específico, um novo, naturalmente, se ergue fazendo com que muitas vezes sequer levemos em conta a concretude do objeto que nos causa esse sentimento. Sob a sombra do medo agimos como observa Bauman:

O medo nos estimula a assumir uma ação defensiva, e isso confere proximidade, tangibilidade e credibilidade às ameaças, genuínas ou supostas, de que ele presumivelmente emana. É nossa reação à ansiedade que reclassifica a premonição sombria como realidade cotidiana, dando ao espectro um corpo de carne e osso (BAUMAN, 2008, p. 173).

As reações provocadas pelo medo são o que o mantêm ativo e constante, e dessa forma, nada mais se faz necessário para estimulá-lo, fazendo com que seja esse sentimento inextinguível. Ainda que vencido em determinada esfera, em outra já está, automaticamente, sendo suscitado pela própria natureza de ser medo.

O romance de Ira Levin pode ser encarado como apenas mais uma história de terror, que usa de um artifício canônico para abarcar o leitor: o mito do diabo. Todavia, sob uma lente analítica e atenta à sincronia de elementos (ainda que sob o véu da ficção) entre a narrativa e a história americana na década de 1960, a obra passa de apenas mais uma história de terror a símbolo de um momento importante de transição histórica e de uma época de mudanças políticas, sociais e culturais que ganharam força na década seguinte. O cidadão americano se descobre muito mais próximo do que poderia

imaginar de um inimigo que ameaçava diretamente seu futuro, exatamente como acontece com Rosemary.

Refiro-me a um olhar analítico, pois encarar a fonte do mal e do medo como obra do Diabo é ser demasiado reducionista, e não me refiro à realidade apenas. Mesmo no romance, aqueles que conjuram a malignidade são homens. Não há um evento de possessão, o Diabo não toma o corpo de alguém para praticar sua obra no mundo, sua presença depende de um grupo de adoradores que o invocam em rituais para que se materialize. Considerar os membros da seita meros veículos através dos quais o mal acessa o mundo é desconsiderar o fator humano da situação, é exonerar homens e mulheres reais com potência real de, por vontade própria, conduzir o Diabo até Rosemary para que nela seja gerado seu filho.

O mesmo pode-se dizer que ocorre fora da ficção: o responsável pelo medo e pelos males que assolaram a sociedade americana naquele momento não era unicamente estrangeiro, alheio ou distante. Seu próprio governo era peça fundamental no terror vivido e na ameaça ao futuro, seus irmãos mais jovens chacoalhavam fortemente as estruturas estabelecidas até então, e da mesma forma que Rosemary, o cidadão presume e desconfia, mas durante grande parte da história, não se dá conta do que está de fato por trás de seus crescentes medos e incertezas.

8- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes mesmo de adentrar o campo da literatura de horror e, posteriormente, das funções sociais exercidas por ela, esta pesquisa buscou ocupar-se de um estudo sobre o medo e como o medo se relaciona diretamente à arte, sendo que a arte sempre carregou consigo a reflexão sobre o medo através dos diferentes períodos históricos. Percebe-se, portanto, que novas sociedades geram novos medos, e que o grau de inquietude no cenário da realidade interfere diretamente na forma como o medo aparecerá nas artes.

A literatura passa então a incorporar o que antes era apenas parte de uma tradição oral que contava histórias repletas de acontecimentos fantasiosos e criaturas desconhecidas, dando origem aos contos de fada, que já apresentavam um papel de controle social à sua maneira. O mundo retratado pelos contos de fadas evoca um dos principais pilares do que viria a se tornar a literatura de horror: a imaginação. Este gênero, originado do romance gótico do século XVIII, foi desde o princípio visto como menor ou menos importante do que as narrativas pouco escapistas que se propagavam na época, textos que enaltecessem a racionalidade em detrimento da imaginação. A ideia de que a literatura de horror é inferior às demais remonta ao seu surgimento e perdura até hoje.

Expoentes como Mary Shelley, Edgar Allan Poe e H.P. Lovecraft, por exemplo, foram responsáveis pela criação de diferentes temáticas dentro da literatura de horror, como o horror científico e o horror cósmico. A partir daí, uma profusão de objetos de medo passou a ser assunto de obras do gênero escritas através da história, um desses objetos seria o envolvimento do homem com o Diabo. A chegada da década de 1960 foi marcada pelo estremecimento de estruturas muito bem alicerçadas na sociedade norte-

americana do pós-guerra, quando eram vividos tempos de nítida prosperidade em relação aos anos anteriores. Trouxe à tona também o elemento satânico como mote de narrativas de horror intensamente consumidas nos Estados Unidos.

A partir dos abalos causados por inúmeros eventos ocorridos no país naquela década, novos contornos são perceptíveis na arte. As práticas e manifestações culturais criam representações que, elaboradas artisticamente, são rapidamente legitimadas socialmente, portanto absorvidas pelo público. A máxima proposta por Luiz Costa Lima é a de que nada está isento daquilo que é simbólico. Esse olhar apreende com clareza o que acontecia na América do Norte e como esses acontecimentos tangiam, direta ou indiretamente, a vida dos integrantes dos diferentes grupos sociais.

As funções socialmente exercidas pelo medo podem, à primeira vista, aparentar serem aquelas relacionadas à fuga de uma realidade extenuante, uma busca por forte emoção ou uma vivência controlada do perigo iminente; entretanto, um olhar mais atento irá perceber o quão eficientemente o medo funciona como ferramenta de controle social e de regulação de uma ordem normativa. A figura do Diabo, por exemplo, é essencial quando pensada em um contexto de liberdades individuais. Sua existência deixa clara a premissa de que, apesar de permitido, nem tudo seria conveniente ao homem. O mito de Fausto, explorado na arte de diversas formas, adverte sobre os perigos da busca excessiva por conhecimento e poder, sobre o não contentar-se com aquilo que se possui, e mostra como podem ser trágicos os resultados de uma postura que contemple em demasia os progressos do futuro. O medo, todavia, se volta para determinado objeto – por exemplo, o Diabo – em decorrência de noções previamente incutidas em um grupo social, fazendo com que aqueles indivíduos que o integram atuem um estado de alerta como mecanismo de autopreservação. Entretanto, é possível

que a forma como determinado objeto de medo é infundido por agentes normativos faça com que se desvie o olhar daquilo que, de fato, deveria ser motivo de redobrada atenção. Logo, é perfeitamente possível que membros de um grupo social específico não percebam um perigo objetivamente próximo, como é o caso da protagonista do romance de Ira Levin. Rosemary constitui um exemplo clássico da mulher norte-americana de classe-média da década de 1960. Há da parte dela um rechaço velado aos direitos exigidos por minorias, até mesmo a desvalorização da agenda dos movimentos feministas, visto que ela – e a mulher a quem ela representa fora da ficção – não necessitaria de nada daquilo que era pleiteado, ou não concordava com nada do que era criticado. Mulheres como Rosemary encontravam no casamento e na maternidade uma ilusão de segurança e proteção contra seus maiores medos, inseridos em suas mentes pelo próprio grupo que validavam, não questionavam e defendiam.

O conceito de medo abarca alguns sentimentos, sendo os mais significativos para este trabalho aqueles de terror e horror. Ainda que muito próximos um do outro, o fator psicológico do terror e sensorial do horror constituem diferenças importantes quando a intenção é discutir as razões pelas quais o medo migrou para o interior do ambiente doméstico no cenário norte-americano da década de 1960.

À época da escrita de *O bebê de Rosemary*, Estados Unidos e a União Soviética promoviam uma trégua nos combates da Guerra Fria. O medo de ambos os governos era tamanho, pois conheciam o potencial de destruição mundial que possuíam em forma de armamento nuclear, e isso fez com que as duas nações recuassem no conflito. A ameaça que vinha de fora do país deixara de existir da forma maciça que existira até então, logo, a classe-média automaticamente transferiu seus medos do “outro” para aqueles que eram ou promoviam o que era diferente das características de seu grupo social. Em vista

disso, ativistas e apoiadores dos movimentos hippie e por direitos das minorias eram tidos como objeto de medo, como gente da qual se deveria manter distância. Ao levantarem suas vozes contra a violência, o preconceito e a segregação, essas pessoas estariam perturbando a ordem, consequentemente, ameaçando a segurança do cidadão considerado acima de qualquer suspeita – casais de idosos como Minnie e Roman Castevet, por exemplo.

O conceito de “estranho” descrito por Freud se relaciona intimamente com a entrada do medo à casa, na medida em que contempla algo que, por sua natureza externa, alheia ao consciente, causa estranhamento e que ao adentrar o campo da consciência, toma forma, possivelmente tornando-se objeto de temor de fato. O mesmo acontece na narrativa de Ira Levin quando toda a inquietude e ansiedade de Rosemary transformam-se no pavor de ter, ela própria, aberto as portas para aqueles que viriam a ser seus piores inimigos.

A linguagem utilizada por Ira Levin para a escrita de seu romance é fator preponderante quando se fala neste deslocamento do medo, uma vez que, ao incorporar fatos e elementos, não somente da realidade, mas da realidade cotidiana de seu público leitor, é capaz de causar a sensação de pertencimento necessária para que, em um dado momento da leitura, haja uma identificação tão grande entre o leitor e a narrativa, que o terror vivido por Rosemary se torne, de certa forma, possível fora do livro. Como se tanta presença de ingredientes do dia a dia tornasse real a possibilidade de que tanto mal se abatesse também sobre sua vida, tão similar à da personagem central.

O bebê de Rosemary foi, no campo da literatura de horror, o que transportou efetivamente o terror das ruas para a sala de estar. A escolha por posicionar leitor e protagonista em um mesmo lugar de incertezas garante o resultado pretendido por

qualquer obra do gênero: causar medo. O fato de a ordem do mundo não ser reestabelecida ao final do romance é pioneiro e confere o tom angustiante buscado, e que se encontra também em cada um dos romances citados ao longo deste trabalho, escritos em um curto intervalo de tempo após a publicação da obra de Levin. Em *O exorcista*, *A profecia* e *A maldição de Joel Delaney*, o final ominoso se repete como um indicativo do medo e da incerteza sobre o futuro. Igualmente, envolvem em suas tramas crianças como representantes do que é diabólico. Se a figura da criança é comumente um símbolo do amanhã, nada mais lógico do que este símbolo apresentar-se amaldiçoado, possuído por forças demoníacas ou ser ele mesmo o próprio herdeiro do Diabo.

O leitor alvo da obra de Levin – leia-se por leitor alvo o norte-americano, branco e de classe-média – precisa, como em um quebra-cabeça, juntar peças ao longo da leitura, peças estas que somente nas últimas páginas do romance farão sentido, revelando uma imagem do que realmente esteve se passando. O mesmo ocorre com *Rosemary*, que nada saberia sobre a trama que a envolve caso não houvesse, diante de seu estranhamento, reorganizado repetidamente as letras de um tabuleiro de palavras-cruzadas, desvendando assim o nome do líder do grupo de satanistas. No cenário político-social, o cidadão fazia o mesmo: sentindo-se perdido em meio a incertezas acerca do porvir, tentava, de várias formas, organizar os fatos e as constantes descobertas trazidas por eles.

Ao longo deste trabalho, propus, em diálogo com bases da sociologia e da História Cultural, demonstrar a relação existente entre *O bebê de Rosemary* e uma migração do medo do exterior para o interior do ambiente doméstico, instituído a partir da década de 1960. Nesse sentido, pretendi ressaltar a forma como este deslocamento

situou o medo neste lugar, onde até então não havia o que se temer em decorrência de um sentimento de segurança comumente propiciado pelo lar. Desse modo, compreendo que a ligação que está posta entre o teor do romance de Ira Levin e a efervescência dos fatos sociais ocorridos nos Estados Unidos no referido período histórico, é algo que, definitivamente, convoca o leitor a refletir acerca do quão significativo é o vínculo encontrado entre literatura de horror e sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONISHYN, Bailey Dawn. Purchasing Fear: Analyzing Cold War Ideologies in Alfred Hitchcock's *The Birds*. University of Regina. Department of History. Julho, 2015.

RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMENEZ DE ARAGÓN, Alfonso M.

ARAGÓN, Alfonso M. Rodríguez de Austria Giménez de. We don't eat people: la nueva ética del sistema caníbal propuesta por la narrativa audiovisual postapocalíptica del siglo XXI. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5 (2016), 737-745. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/269071>. Acesso em: 11/06/2018.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. *Diálogos*, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005.

BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERGER, Arthur Asa. *Media Analysis Techniques: Fourth Edition*. Londres: SAGE Publications Inc., 2012.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIERCE, Ambrose. *Dicionário do Diabo*. Trad. Rogério W. Galindo. São Paulo: Carambaia, 2017.

BISS, Eula. *On Immunity*. Minneapolis: Greywolf Press: 2014.

BLATTY, William Peter. *O exorcista*. Trad. Milton Person. São Paulo: Casa de Livros, 2015.

BLOCH, Robert. *Once Around the Bloch*. Nova York: TOR, 1993.

BOTTING, Fred. *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic*. Manchester: Manchester University Press, 2008.

BRADBURY, Malcolm. *O romance americano moderno*. Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

BRANDÃO, Eli; MAGALHÃES, Antônio Carlos de Mello. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In: MAGALHÃES, Antônio Carlos de Mello (Org.). *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

BUCK, Stephanie. What do you want to be if you grow up? *Timeline*. 29/08/2017. Disponível em: <<https://timeline.com/nuclear-war-child-psychology-d1ff491b5fe0>>. Acesso em: 19/09/2018.

CAIMI, Cláudia. Literatura e História: a mimese como mediação *Itinerários*. n. 22, p. 59-68, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: PubliFolha, 2000.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nova York: Routledge, 1990.

_____. Why Horror? In: JANCOVICH, Mark. *Horror: the Film Reader*. Nova York: Routledge, 2002.

CASTEL, Robert. *A Insegurança Social – O que é ser protegido?*. Trad. Lúcia M. Endlich Orth. Editora Vozes: Petrópolis, 2005.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CORSO, Mario. *Psicanálise na vida cotidiana*. Disponível em: <www.marioedianacorso.com>. 2003. Acesso em: 08/09/2019.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 2014.

DARNTON, Robert. História Intelectual e Cultural. In: _____. *O beijo de Lamourette*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DE ANDRADE, Solange Ramos. BARBIERI, Rafaela Arienti. O Bebê de Rosemary: Bruxaria, Seitas e Feitiçaria nos anos 1960. *Mouseion*, ano 8, v.17, n.1 (2014). Disponível em: <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/mouseion>. Acesso em: 29/06/2018.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente – 1300-1800*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DIXON, Wheeler Winston. *A History of Horror*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2010.

PRADO, Patrícia Martins Alves do. História e Literatura: Um diálogo possível. *Territorial*. Caderno Eletrônico de Textos. 30/05/2012. Disponível em: <<https://www.cadernoterritorial.com/news/historia-e-literatura-um-dialogo-possivel-patricia-martins-alves-do-prado/>>. Acesso em: 09/08/2018.

DOUGLAS, Ann. The Dream of the Wise Child: Freud's family romance revisited in contemporary narratives of horror. *Cambridge Prospects: An Annual of American Cultural Studies* – Vol. 9. 01/07/2009. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/prospects/article/the-dream-of-the-wise-child-freuds-family-romance-revisited-in-contemporary-narratives-of-horror/777E2AF1FAD3688E007A170F48859A63>>. Acesso em: 13/08/2018.

ERIKSSON, Jessica. *The Evolution of Horror: A Study of M.R.James's "The Mezzotint" and Susan Hill's "The Man in the Picture"*. Linköping University. Department of Culture and Communication, 2013.

FISCHER, Lucy. Birth Traumas: Parturition and Horror in "Rosemary's Baby". *Cinema Journal* – Vol. 31. No 3. Spring, 1992. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1225505>>. Acesso em: 06/09/2018.

FALUDI, Susan. *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FONSECA, João Ribeiro da. Descrevendo o inimigo: folhetim e romance policial como sistemas de vigilância da cidade moderna. *Contexto*. Vitória, nº 30, 2016/2.

FOX, Margalit. Ira Levin, of "Rosemary's Baby", Dies at 78. *The New York Times*. 14/11/2007. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2007/11/14/books/14levin.html>>. Acesso em: 28/06/2018.

FREUD, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. Nova York: W.W. Norton & Company Inc., 1961.

_____. Inibições, sintomas e ansiedade. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XX (1925-1926). Um estudo autobiográfico, Inibições, sintomas e ansiedade, Análise leiga e outros trabalhos*. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. O Estranho. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XVII (1917-1919). Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GAS and Clubs Used To Halt Rights ‘Walk’. *Omaha World Herald*. Omaha. Capa. 08/03/1965. Disponível em:

<<https://bloximages.newyork1.vip.townnews.com/omaha.com/content/tncms/assets/v3/editorial/b/62/b621a00a-c469-11e4-9678-43ff0558ab15/54fa55239bb82.pdf.pdf>>.

Acesso em: 27/07/2018.

GAMBADE, Joséphine. Rosemary’s Baby: The Rise of a Satanic Society in the 1970s. *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*. Nr. 10, S. 117-126. Disponível em: <http://www.rabbiteye.de/2016/10/gambade_rosemarysbaby.pdf>. Acesso em: 16/09/2018.

GEORGE, Alice L. *Awaiting Armageddon: How Americans Faced the Cuban Missile Crisis*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Editora 34, 2007.

GREENBERG, Jeff; LANDAU, Mark J.; SULLIVAN, Daniel. Toward a New Understanding of Two Films from the Dark Side: Utilizing Terror Management Theory to Analyze Rosemary’s Baby and Straw Dogs. *JPF&T—Journal of Popular Film and Television*. Heldref Publications, 2009.

GRIFFIN, Susan. In: FALUDI, Susan. *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001 – pág. 76.

HARRINGTON, Erin. *Gynaehorror: Women, Theory and Horror Film*. University of Canterbury. Department of English. Março, 2014.

HERBERT, Keith S. Ku Klux Klan in Contemporary Alabama. *The Encyclopedia of Alabama*. 15/08/2012. Disponível em: <http://www.encyclopediaofalabama.org/article/h-3291>. Acesso em: 27/07/2018.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Trad. Rosina D'Angina. São Paulo: Martin Claret, 2009.

HODGSON, Godfrey. *America in Our Time: From World War II to Nixon – What Happened and Why?*. Nova Jérsey: Princeton University Press, 2005.

HOFFMAN, A. Robin. How to See the Horror: The Hostile Fetus in Rosemary's Baby and Alien. In: BOHLMANN, Markus P.J.; MORELAND, Sean (Ed.). *Monstruous Children and Childish Monsters: Essays on Cinema's Holy Terrors*. Jefferson: McFarland & Company, 2015.

HUMPHREY, Nicholas. *Four Minutes to Midnight*. Londres: The Menard Press, 1982.

JAEGGER, Michael. A aposta de Fausto e o processo da Modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe *Estud. av. vol.21 no.59*. São Paulo Jan./Apr. 2007. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142007000100025>>. Acesso em: 08/09/2019.

KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

KING, Stephen. *Danse Macabre*. New York: Berkley Books, 1987.

_____. *Carrie, a estranha*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *O iluminado*. Trad. Betty Ramos. Rio de Janeiro: Suma, 2017.

_____. *Pet Sematary*. New York: Pocket Books, 2017.

_____. *Sombras da Noite*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

KLEIN, Naomi. *A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre*. Trad. Vânia Cury. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LAVIETES, Stuart. Harold Weinsberg, 88, Critic of Inquiry in Kennedy's Death. *The New York Times*. 04/03/2002. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2002/03/04/us/harold-weisberg-88-critic-of-inquiry-in-kennedy-death.html?_r=0>. Acesso em: 26/07/2018.

LEVIN, Ira. *Rosemary's Baby*. Nova York: Pegasus Books, 2014.

_____. *A semente do diabo*. Trad. Cléo Marcondes Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LEWIS, Matthew Gregory. *The Monk*. Londres: Penguin Books, 1999.

LOPUSINA, Natasha. Birth And Ruin: The Devil Versus Social Codes In Rosemary's Baby, The Exorcist And The Omen. University of Manitoba. Department of English. Março, 2005.

LOVECRAFT, Howard Philips. *O Caso de Charles Dexter Ward*. Trad. Ana Maria Capovilla. São Paulo: L&PM, 2008.

_____. *O Chamado de Cthulhu e Outros Contos*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Trad. João Guilherme Linke. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto – A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MCCOY, Alfred W. *Question of Torture: CIA Interrogation, From the Cold War to the War on Terror*. Nova York: Henry Holt and Company, 2007.

MCLEOD, Hugh. *The Religious Crisis of the 1960s*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

MICHAUD, Marilyn. *Republicanism and the American Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2010.

MIÉVILLE, China. Marxismo e Fantasia. Trad. Kim Doria. *Historical Materialism* – Vol. 10. No. 4. 2002. Disponível em: <<http://www.historicalmaterialism.org/journal/volume-10-issue-1-2002>>. Acesso em: 06/-9/2018.

MINOIS, Georges. *O diabo : origem e evolução histórica*. Trad. Augusto Joaquim - Lisboa: Terramar, 2003.

NEWMAN, Paul. *História do terror. o medo e a angústia através dos tempos*. Trad. Nuno Batalha. Lisboa: Século XXI, 2004.

NORTON, Rictor. Ann Radcliffe, The Shakespeare of Romance Writers. In: CHRISTY, Desmet; WILLIAMS, Anne (Eds.). *Shakespearean Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. História & literatura: uma velha-nova história, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Débats. 28 /01 /2006. Disponível em: <https://nuevomundo.revues.org/index1560.html>. Acesso em: 09/ 08/2018.

PRADO, Patrícia Martins Alves do. História e Literatura: Um diálogo possível. Territorial. Caderno Eletrônico de Textos. 30/05/2012. Disponível em: <<https://www.cadernoterritorial.com/news/historia-e-literatura-um-dialogo-possivel-patricia-martins-alves-do-prado/>>. Acesso em: 09/08/2018.

PROHÁSZKOVÁ, Viktória. The Genre Horror. *American International Journal of Contemporary Research*. Vol.2 No.4. Abril, 2012.

RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Cambridge: In Parentheses, 2001.

RENNER, Karen J. The Apocalypse Begins at Home: The Antichrist-as-Child Film. *Frame*. Vol.1, No.26. Março, 2013.

_____. *The Evil Child in Literature, Film and Popular Culture*. Nova York: Routledge, 2013.

REYES, Xavier Aldana. *Horror: A Literary History*. Londres: The British Library Publishing Division, 2016.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Cláudia Berliner. Campinas: Papirus, 1997.

RIOUX, Jean-Pierre. Um domínio e um olhar. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para Uma História Cultural*. Trad. Ana Moura. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

ROBINSON, John A. T.. *Honest to God*. Filadélfia: Westminster Press, 1963.

ROTHMAN, Lily. Is God Dead? At 50. 08/04/2016. *Time Magazine*. Disponível em: <http://time.com/isgoddead/>. Acesso em: 26/07/2018.

SANTOS, Camila de Mello. Gótico: O vampiro da literatura. *Vozes em Diálogo*. CEH/UERJ. No.1. Jan-Jun/2008.

SCHOOLMAN, Morton. *Reason and Horror. Critical Theory, Democracy, and Aesthetic individuality*. Nova York: Routledge, 2001.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SHKLAR, Judith. The Liberalism of Fear. In: YOUNG, Sean P. (Ed.). *Political Liberalism: Variations on a Theme*. Nova York: SUNY Press, 2004.

SILVA, Alexander Meireles da. Introdução. In: COSTA, Bruno (Org.). *Contos Clássicos de Vampiro*. Trad. Martha Chiarelli; Beatriz Sidou; Bruno Costa. São Paulo: Hedra, 2010.

SIMMEL, Georg. O Estrangeiro. *RBSE* .Vol. 4. nº 12. Dezembro de 2005. Disponível em:

<http://paginas.cchla.ufpb.br/grem/SIMMEL.O%20estrangeiro.Trad.Koury.rbsedez05.pdf>. Acesso em: 11/06/2018

STELZER, David. *The Omen*. Calcutta: Signet Press, 2006.

STEVENSON, Robert Louis. *O Médico e o Monstro*. Trad. Bráulio Tavares. São Paulo: Hedra, 2012.

STOKER, Bram. *Dracula*. Londres: Penguin, 1993.

STWEART, Ramona. *A Maldição de Joel Delaney*. Trad. Milton Persson. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

SULLIVAN, Jack. Psychological, Antiquarian and Cosmic Horror. In: TYMM, Marshall B. (Ed.). *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*. Nova York: R.R. Company, 1981.

THOMPSON, Gary Richard (Org.). *Great Short Works of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Criticism*. Nova York: Harper Perennial, 2004.

TOZER, James. Hospital administrator killed herself when depressed and after worrying that she was about to turn 30 with no husband or children. Daily Mail. 11/02/2015. Disponível em: <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-2948881/Hospital-administrator-killed-depressed-worrying-turning-30-no-husband-children.html>>. Acesso em: 09/12/2018.

TYMN, Marshall B. *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*. Nova York: R.R Bowker, 1981.

VIRILIO, Paul. *The Administration of Fear*. Londres: Semiotext(e), 2012.

WALD, Priscilla. *Constituting Americans: Cultural Anxiety and Narrative Form*. Londres: Duke University Press, 2003.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. Auckland: Floating Press, 2009.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

WINTER, Douglas E. *Faces of Fear: Encounters with the Creators of Modern Horror*. Nova York: Berkley Books, 1985.

WISKER, Gina. *Horror Fiction: An Introduction*. Nova York: Continuum, 2005.