



Doi: 10.4025/7cih.pphuem.1384

AS ARTES DE NUTRIR EM O BEBÊ DE ROSEMARY

Rafaela Arienti Barbieri¹
UEM - LERR

Resumo. Objetiva-se nesse trabalho tecer uma análise que compreenda o filme *O bebê de Rosemary*, dirigido por Roman Polanski em 1968, enquanto um documento histórico dotado da possibilidade de mostrar determinados aspectos do contexto histórico da década de 1960 nos Estados Unidos. Parte-se aqui dos conceitos *estratégia* e *tática* articulados por (CERTEAU, 1994) procurando notar como são evidenciados no filme os hábitos alimentares de determinados personagens, como Minnie (Ruth Gordon) e Roman (Sidney Blackmer) Castevet, e ainda Rosemary (Mia Farrow) e Guy (John Cassavetes). Nesse sentido, utiliza-se como base as análises de (GIARD, 1996) sobre o que denominou enquanto *artes de nutrir* em função de uma melhor problematização da narrativa e práticas identificadas no filme. Cabe enfatizar que tais hábitos alimentares e as práticas chamadas táticas estão, por muito, inseridas no ambiente *cotidiano* de tais personagens, o qual gira em torno de seus vizinhos e marido, o que permite a pensar a partir de (CERTEAU, 1996) e (GIARD, 1996) e (MAYOL, 1996) questões relativas ao ambiente do bairro e demais locais *públicos* e *privados* percebidos na narrativa.

Palavras-chave: Cinema; história; cotidiano

PIBIC – UEM – CNPq

¹ Orientanda da Professora Doutora Solange Ramos de Andrade (DHI/PPH/LERR-UEM). Bolsista de Iniciação científica – CNPq. Graduada do Curso de História da Universidade Estadual de Maringá – PR. Membro do Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades – UEM.

O cotidiano da década de 1960 dos Estados Unidos é um período fortemente afetado pelas memórias de um contexto histórico que remonta as duas Guerras Mundiais, à crise do sistema capitalista de 1929 e ao questionamento da sociedade de consumo já em desenvolvimento no país em questão. Cabe lembrar de Maio de 1968 na Europa, e da Guerra do Vietnã que estava ocorrendo, bem como não deve-se esquecer da morte de John F. Kennedy em 1963 e de um pacifista em 1968, Martin Luther King. Tais acontecimentos afetam a vida da população em geral, seja economicamente, socialmente ou ainda no que se referem às suas crenças.

Pensar o filme *O bebê de Rosemary* nesse contexto é uma forma interessante de perceber as formas com que tais elementos contextuais são *representados*² em um gênero cinematográfico, o terror, lembrando que a intenção aqui não é abordar o filme enquanto “reflexo” de sua realidade ou das estruturas sociais da época, afinal, uma única fonte não dá conta de perpassar toda uma complexa realidade histórica, assim como Polanski não apenas “consome” ou “absorve” passivamente tais elementos, mas se apropria dos mesmos, reestrutura-os de acordo com uma visão de mundo para depois representá-los no filme, partindo da perspectiva de Certeau³.

Destaca-se que tal produção cinematográfica não tomou forma na década de 1960 apenas a partir de Polanski e sua leitura do livro de Ira Levin⁴, mas sim a partir de toda uma dinâmica equipe de produção composta por atores, produtores de arte, diretor musical, maquiadores, editores e outros diversos indivíduos com suas respectivas funções, cada um, apesar de influenciados por um mesmo contexto histórico e cultural, com determinadas características individuais que de alguma forma aparecem no filme em questão.

O bebê de Rosemary “é o bebê de todos nós” como disse Mia Farrow no *Making of*⁵ contido no DVD da Paramount e produzido logo após seu lançamento. É

² Partindo da perspectiva de CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

³ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998

⁴ LEVIN, Ira. *O bebê de Rosemary*. São Paulo: Nova Cultural, 1967

⁵ Making Of de *O bebê de Rosemary*. Paramount, 2001

um filme que remonta o cotidiano do casal Woodhouse, Rosemary (Mia Farrow) e Guy (John Cassavetes), que se veem em meio à uma seita satânica a qual fez de Rosemary aquela que carregou o filho de Satã, o anticristo, em seu ventre anunciando a vinda de uma nova ordem; uma ordem dotada de sentido para alguns grupos que encontravam-se inseridos no complexo contexto histórico em questão.

Lembrando das afirmações de Diana e Mário Corso⁶ sobre as representações das crianças enquanto monstros, o que seria relativamente uma novidade na medida em que, nas narrativas anteriores, tais eram as vítimas de sua realidade, cabe propor pensar que o filme em questão não apenas representa o filho de Satã como um novo monstro que ganha terreno, como também pode ser compreendido como uma alternativa para determinados grupos sociais da época, que auto intitulavam-se seitas para distinguir-se da religião já normatizada no momento. O filme de terror, nesse sentido, dá forma tanto aos monstros quanto às possibilidades e, como já foi apontado pelos autores sobre a possível existência dos

sonhos compartilhados, ou mesmo os pesadelos coletivizados: nestes, no lugar do despertar na cama, alertado pelos próprios gritos abafados, coração acelerado, temos a catarse coletiva, a emoção socializada. Essa experiência ocorre principalmente no cinema, na televisão, assistindo àquele filme eternamente reprisado que todo mundo já viu, nos serões domésticos de filmes entre amigos, ou no livro popular compartilhado. A arte permite não somente a tradução de nossas fantasias inconscientes, como também as padroniza, estabelece uma linguagem comum entre os pesadelos e desejos dos contemporâneos. Por isso, analisaremos filmes de grande sucesso, pois consideramos que sua penetração deveu-se ao acerto na formatação da fantasia coletiva. (CORSO, 2008, p. 69)

A respeito das seitas que encontravam-se em desenvolvimento nesse período, pode-se destacar a formação da *Igreja de Satã*, de Anton Lavey⁷, e a de Charles Manson, que em 1969 foi responsabilizada pela morte de Sharon Tate, esposa de Roman Polanski, assassinada por um dos membros da Seita⁸. Charles Lindholm⁹ coloca que os membros do grupo de Manson eram brancos, de classe

⁶ CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Um monstro no ninho**. Revista Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 34, p. 66-112, jan./jun. 2008

⁷ HARVEY, 2002, p.03

⁸ SILVA, ROMÃO, 2012, p. 203

⁹ LINDHOLM, Charles. O amor é meu juiz: Charles Manson e a Família. In: LINDHOLM, Charles. **Carisma: êxtase e perda de identidade na veneração ao líder**. RJ: Zahar, 1993

média, “desgovernados no flutuante mundo da contracultura do sul da Califórnia” (LINDHOLM, 1993, p.146) e que a *Família* de Manson procurava permitir superar as diferenças individuais em uma espécie de reino transcendente de comunidade absoluta. O membro submetia-se a uma morte psicológica e espiritual que destruía qualquer personalidade independente.

Tais seitas permeiam a representação do cotidiano no filme, um cotidiano marcado por determinadas características de um contexto que não é homogêneo tanto culturalmente quanto política e socialmente, mas sim marcado por diferentes *códigos de referência* (bem como por seus usos) na perspectiva de Certeau¹⁰, que estruturam e dão sentido a determinados grupos de pessoas; é um cotidiano representado no filme por noções difusas de *público* e *privado*, pela convivência entre determinados indivíduos que compõem um todo complexo dotado de regras e normas específicas.

Certeau propõe pensar as práticas cotidianas dos consumidores enquanto táticas, como cozinhar, habitar, falar, ler, ir às compras ou cozinhar. Partindo desse ponto de vista, as práticas cotidianas de Rosemary no decorrer da narrativa, que inclusive compõe grande parte do filme, podem ser analisadas enquanto táticas. Como já foi apontado anteriormente, esse *cotidiano* dos personagens do filme, essencialmente do casal Woodhouse, pode ser alvo de problematizações no que se refere as definições do espaço *público* e *privado*. *O cotidiano é*

Aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou outra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmo, quase em retirada, às vezes velada. (CERTEAU, 2002, p. 31)

Ao procurar compreender o cotidiano, Pierre Mayol levanta a possibilidade de nunca encontrar-se as estruturas que o organizam¹¹, o que faz sentido considerando as próprias definições de Certeau no que diz respeito aos conceitos de *tática* e *estratégia*. O cotidiano de uma época é marcado por diversos códigos de referência,

¹⁰ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. RJ: Forense Universitária, 1982

¹¹ MAYOL, 2002, p. 38

bem como vivenciado por indivíduos que reagem das mais diversas formas aos produtos de um dado contexto histórico, tornando inviável uma definição estática de suas estruturas.

Mayol afirma que a vida cotidiana organiza-se segundo os *comportamentos*, os quais são visíveis no espaço social da rua e que se traduzem pelo vestuário, códigos de cortesia e pelo ritmo do andar por exemplo. Mas além disso, esse mesmo cotidiano é fortemente marcado por práticas alimentares, por essa chamada *arte de nutrir*, como já propôs Luce Giard¹². O alimento é também uma categoria histórica na medida em que o comer (que se distingue do alimentar-se) é um ato social, cultural, e também de crença.

O espaço doméstico e da cozinha são constantemente representados na fonte cinematográfica em questão, e quem habita esses ambientes são tanto aqueles que atuam na preparação do alimento quanto aqueles que estão ali para apreciá-lo ou desfrutar do próprio espaço de convivência da cozinha, sala de jantar, onde desenvolvem-se conversas sobre a sociedade em questão, amigos, família e diversos outros assuntos.

No filme, quem habita e pratica a preparação do alimento é fortemente marcada pelo elemento feminino, Minnie Castevet e Rosemary Woodhouse nesse caso. A autora coloca que uma relação desenvolvida entre os campos de conhecimento historiográfico e antropológico permite notar que “as técnicas do corpo”, bem como as divisões dos trabalhos entre os dois sexos, os ritos de iniciação e os regimes alimentares modificam-se de acordo com a ordem cultural do local.

Nesse sentido, cabe notar que quem, por exemplo, prepara o suco nutritivo de Rosemary é Minnie, e não o seu marido Roman, o qual é responsável pela condução do ritual sacrificial de Rose com a cópula de Satã. É Minnie que responsabiliza-se pela preparação de Rosemary tanto antes do sacrifício quanto durante os nove meses de gravidez da personagem, uma vez que ela não estaria grávida de uma criança qualquer, mas sim de uma criatura proveniente do sagrado,

¹² GIARD, LUCE. As artes de nutrir. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 2 morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2002

filha de Satã, que requer um tratamento diferenciado e fortemente marcado por essa alimentação específica.

O filme não aborda as questões de gênero colocando uma mulher que impõe suas vontades contra as de seu marido e vence. A figura feminina que predomina no filme, apesar de Rosemary ser uma mulher forte e com uma opinião própria, ainda é a esposa que aceita as imposições do marido, que ganha força e independência em alguns momentos do filme, mas acaba sendo àquela que prepara a comida do mesmo todo o dia e, que ao tentar contrariar suas vontades, é alvo de insultos como “foi isso que aquelas vagabundas lhe disseram? [...] elas são burras e não deviam se meter. [...] pagar Sapirstein, pagar Hill, nem pensar! Quando Rosemary diz querer uma segunda opinião sobre as dores que a degradam mês após mês e afirma que vai ver Dr. Hill segunda pela manhã seu marido responde: “Não vou deixar, Ro...quero dizer, não seria justo com Sapirstein”¹³.

Se Giard defende que as tarefas femininas dependem de uma ordem cultural, que difere-se de uma sociedade para outra, de geração e classe social, apesar de no momento histórico em questão existirem movimentos que questionam o posicionamento da mulher na sociedade, tais conquistas ainda não estavam consolidadas, o que permite a existência de mulheres como Rosemary, que são fortemente vinculadas e dependentes da figura do marido.

Rosemary parece fazer parte de um grupo de “mulheres voltadas sem fim aos trabalhos domésticos e à produção do que mantém a vida, mulheres subtraídas da vida pública e da comunicação do saber” (GIARD, 2002, p. 215). A personagem apesar de não ser totalmente excluída da vida pública, parece só ir até ela quando o lar precisa de algo, seja comida ou algo decorativo, raramente saindo para encontrar amigos, por exemplo. Rosemary é mostrada na maioria das cenas em meio a situações cotidianas dentro de sua própria casa, sempre esperando o marido na cozinha, mantendo a ordem do local arrumando os cômodos, por exemplo.

Giard permite perceber que tanto no filme quanto na realidade estadunidense da década de 1960 a maneira de perceber e repartir essas tarefas cotidianas estão relacionadas com as condições materiais, organização política e também do próprio

¹³ ROSEMARY, ..., 1968

ambiente de crenças presentes no contexto histórico em questão. Se as tarefas cotidianas relacionadas à alimentação estão condicionadas no filme também pelas funções e espaços religiosos ocupados pelos personagens, isso se dá pela própria década de 1960 estar marcada por esses grupos onde a crença organiza e estabelece-se de uma maneira distinta da religião institucionalizada. Tais grupos são instituídos na perspectiva que instituem práticas.

A autora coloca que

Os hábitos alimentares constituem um domínio em que a tradição e a inovação têm a mesma importância, em que o presente e o passado se entrelaçam, para satisfazer a necessidade do momento, trazer a alegria de um instante e convir às circunstâncias. (GIARD, 2002, p. 211)

Tais hábitos alimentares, que no filme estão profundamente relacionados com esse ambiente de crenças desenvolvido nos Estados Unidos no momento histórico em questão, devem ser compreendidos enquanto produto não apenas das condições desse período no qual se manifestam, mas enquanto da relação de um passado com as necessidades de um presente.

Tendo essas abordagens em mente, cabe aqui apresentar que um elemento do filme que destacam-se exatamente em função do contexto dos Estados Unidos é a presença de uma erva, utilizada por Rosemary em um colar, denominada primeiramente na narrativa por Raíz-de-Tânís. A personagem é presenteada, por Minnie e Roman, com um amuleto, dito da sorte, que contém essa substância malcheirosa. A erva não é exatamente um alimento, mas é cultivada no mesmo local do qual provém outras substâncias que compõem a dieta de Rosemary, lembrando que a Raíz-de-Tânís foi usada por Minnie nos sucos nutritivos fornecidos à Rosemary durante a sua gravidez do filho de Satã.

Durante o desenvolvimento da narrativa, em um momento no qual Rosemary começa a desconfiar do ambiente suspeito ao seu redor, e que envolveria ações de seus prestativamente exagerados vizinhos, a personagem lê em um livro chamado “São todos bruxos”, deixado para ela por seu já falecido amigo Edward Hutchins, que “*nos rituais usavam um fungo chamado pimenta do diabo*” (ROSEMARY, ..., 1968), associando tal fungo com a erva em seu amuleto e o odor idêntico que identificou no consultório do Dr. Sapirstein.

Lembrando da década de 1960 nos Estados Unidos permeada pelas tentativas de experimentar a realidade de outra forma, abrindo espaço para a utilização de drogas como LSD, cabe destacar a mescalina, um composto retirado de uma planta chamada Peyote, “um cacto pequeno, sin espinhas, nativo del desierto de Chihuahua” (FURST, 1980, p. 107). Peter Furst¹⁴ destaca tanto as funções medicinais que podem ser encontradas na planta quanto sua função religiosa para populações indígenas como é o caso dos Huicholes. Para tal população, o peyote é sinônimo de “venado divino o del sobrenatural”¹⁵

Finalmente, el cacto divino de los huicholes y de pueblos más antiguos se há convertido em el sacramento de un nuevo fenómeno religioso: el culto pan-indio de peyote, originado por una profunda crisis espiritual y sociocultural em el siglo XIX, se extendió de la frontera de Texas hasta sitios tan lejanos como las llanuras canadienses, hasta integrarse em la actualidad como la Iglesia Nativa Americana, com um cálculo estimado de 225 mil membros (FURST, 1980, p. 107)

O autor ainda apresenta que a Igreja Católica não demorou para tomar medidas áspers para exilar o consumo do peyote, como por exemplo denomina-lo “raíz diabólica”, ou chegando a igualar o consumo da planta à prática do canibalismo.¹⁶ Segundo Furst, o peyote

Es una planta alucinogénica muy compleja, cuyos efectos incluyen no solo imágenes brillantemente coloridas y auras débilmente resplandecientes que parecen rodear a los objetos del mundo natural, sino también sensaciones auditivas, gustativas, olfatorias y táctiles, junto com sensaciones de falta de peso, macroscopia y alteración de la percepción del tiempo y del espacio. (FURST, 1980, p. 108)

A aquisição do peyote é ritual para os huicholes, que realizam uma peregrinação que dura 450km ao noroeste do território huichol, nos altos desertos de San Luis Potosí. É ali que esse cacto mágico se manifestaria como “el Hermano Mayor Venado”, o mediador cuja carne divina permite não apenas ao escolhido, como ao *chamán* e ao huichol “ordinario” transcender as limitações de sua condição humana.¹⁷ A peregrinação remonta um tempo místico onde o “Gran Chamán”, Fogo,

¹⁴ FURST, Peter T. **Alucinogenos y cultura**. México: Fondo de Cultura Económica, 1980

¹⁵ FURST, 1980, p. 110

¹⁶ FURST, 1980, p. 108

¹⁷ FURST, 1980, p. 110

conhecido como Tatewarí, conduziu os primeiros deuses ancestrais na primeira buca ritual do peyote.¹⁸

Tendo em mente essa função sagrada atribuída ao peyote, bem como seus efeitos tanto medicinais quanto aqueles provocados pela presença da mescalina, que agiria como um alucinógeno, não se deve ignorar o fato do cactus ter sido denominado pela Igreja Católica como a “raiz diabólica” e no filme a erva presente no amuleto se chamar “pimenta do diabo”. Não há como saber ao certo se o filme refere-se necessariamente ao peyote ou à mescalina, mas ainda sim tal comparação encontra sentido em um contexto onde os estados alterados de consciência são buscados para experimentar um outro estatuto da realidade.

Se os hábitos alimentares de Rosemary durante a gravidez estão relacionados com a vinda de uma criatura sagrada que mudará a ordem da realidade em questão, faz ainda mais sentido a personagem alimentar-se de algo que contém a chamada “raiz diabólica” ou ainda a “pimenta do diabo”. Talvez falar que a personagem consome a “raiz diabólica” durante um longo período de tempo dê margem para interpretações nas quais Rosemary é mostrada enquanto vítima de alucinações sobre o seu cotidiano, que envolveria ouvir cantos estranhos vindos do apartamento vizinho, por exemplo. Porém, isso não encontra suporte na medida em que tais percepções da personagem eram evidentes já nos primeiros dias morando no novo apartamento, bem como permaneceram e fortaleceram-se no final da narrativa, um momento em que Rosemary já não se alimentava dos sucos nutritivos ou de qualquer outro alimento fornecido por Minnie.

Permanecendo na discussão sobre a alimentação de Rosemary, ainda é possível lembrar que a década de 1960 está marcada pelo movimento hippie, pela contracultura e por outras diversas contestações da indústria de consumo da sociedade capitalista. Certos indicativos desses elementos podem ser encontrados no filme no sentido de uma alimentação mais natural, com poucos produtos industrializados. Rosemary é uma mulher com um poder de compra razoável, afinal, ela é esposa de um ator agora bem sucedido, e opta por comprar determinados tipos de alimentos e bebidas.

¹⁸ FURST, 1980, p. 111

Poucas vezes no filme pode-se encontrar algum dos personagens consumindo comida em exagero ou ainda algum produto industrializado. Esse tipo de alimentação mais natural, fundada em uma tentativa de cuidar da saúde do corpo e da mente está evidentemente em consonância com o contexto cultural do momento histórico em questão. O corpo pode ser compreendido como um templo. Há uma necessidade, uma ideia de não contaminação por essa sociedade de consumo que se fortificou.

A vizinha de Rosemary, Minnie Castevet, possui uma horta em seu apartamento, e fornece os sucos nutritivos da personagem que são elaborados sob a supervisão de seu médico. Porém, tanto Minnie quanto seu médico fazem parte da seita, portanto, o médico nunca irá de encontro aos alimentos fornecidos por Minnie. Aos poucos, a narrativa do filme deixa claro que Rose, durante a gravidez, passa a consumir mais os alimentos fornecidos por seus vizinhos do que preparados por si mesma no dia-a-dia, o que se interrompe no momento em que a personagem começa a alimentar suspeitas sobre uma seita de bruxos em seu edifício, e para de tomar os sucos nutritivos por exemplo.

Certeau chama de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. A tática não tem por lugar senão o outro, e é justamente por esse motivo que deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como organiza a lei de uma força estranha. A tática é também movimento (uma mobilidade no não-lugar) no espaço controlado pelo "inimigo", e não tem a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num golpe. A tática aproveita as ocasiões e delas depende, sem bases para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. "A tática é determinada pela *ausência de poder* assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder" (CERTEAU, 1998, p. 101)¹⁹.

Nessa perspectiva, as ações de Rosemary que contestam as opiniões de seu marido a respeito de seus vizinhos, com os quais ele desenvolveu uma relação muito próxima, ou àquelas que vão de encontro as próprias indicações de seu médico podem ser vistas enquanto *tática*, como é o caso de sua decisão camuflada

¹⁹ CERTEAU, Michel de. Fazer com: usos e táticas. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998

por parar de ingerir os sucos preparados por Minnie, na medida em que não estabelecem um lugar próprio, são uma boicota muito bem disfarçada à elementos que permeiam seu cotidiano. Porém, a partir do momento em que ela se expõe na discussão com seu marido, ou se expõe para um médico mesmo que seja para pedir ajuda, sua boicota cai por terra, não se torna estratégia, e encontra seu fim.

Outros momentos do filme ainda poderiam ser alvos de análise como a primeira cena que evidencia alguns hábitos alimentares. Ela mostra uma janta preparada no apartamento de Edward Hurchins na qual Rosemary e Guy estão presentes. Os três personagens estão na cozinha, conversando. Guy e Rosemary estão com taças de vinho na mão, enquanto Edward retira o carneiro assado do forno. Eles se dirigem para a mesa na sala de jantar e Guy serve vinho para todos, ao mesmo tempo que Edward corta pedaços da carne e coloca em todos os pratos.

É interessante notar que o momento não é dedicado apenas à alimentação, uma vez que os personagens simplesmente não param de conversar durante a cena inteira. A conversa não é muito agradável para a situação, uma vez que Edward fala da má fama do Bramford onde as irmãs Trench efetuavam experimentos culinários com suas sobrinhas, onde um recém-nascido foi encontrado morto no subsolo, enrolada em jornal, ou ainda onde um bruxo, Adrian Marcato, supostamente teria conseguido materializar o diabo. Apesar de Guy brincar dizendo que seu apetite estava aumentando, o clima de tenção que paira no jantar não pode ser negado.

Desenvolver uma conversa com esse tema durante uma refeição cotidiana pode não ser algo muito frequente em alguns períodos, mas a década de 1960 é permeada pelas propostas levantadas pelo movimento da contracultura, pela formação de seitas que procuram diferenciar-se do institucional, ou seja, é um ambiente no qual faz sentido conversar sobre esses assuntos em um jantar, apesar de não ser muito agradável.

A cena que representa o primeiro jantar compartilhado pelos Castevet e pelos Woodhouse também pode ser alvo problematizações, bem como as sutis indicações no decorrer da narrativa que mostram Minnie levando pequenas refeições diárias à Rosemary, cobrando seu consumo. As possibilidades de interpretação da temática relativa à alimentação podem ser levadas à diversos rumos, e coube aqui apenas a interpretação e sugestão de alguns deles, focando um pouco mais na sua relação

com as crenças da década de 1960 nos Estados Unidos, sejam elas vinculadas às seitas, ou ainda às propostas hippies, à contracultura ou às formas de experimentar a realidade caracterizada pelo uso de drogas.

Referências:

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. RJ: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 2 morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2002.

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

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Um monstro no ninho**. Revista Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 34, p. 66-112, jan./jun. 2008.

FURST, Peter T. **Alucinogenos y cultura**. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

GIARD, Luce. As artes de nutrir. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 2 morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2002.

HARVEY, Graham. **Satanismo: realidades e acusações**. Revista de Estudos da Religião, N. 03, 2002. Disponível em:

http://www.pucsp.br/rever/rv3_2002/p_harvey.pdf. Acesso em: 12/08/2015

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

LINDHOLM, Charles. O amor é meu juiz: Charles Manson e a Família. In:

LINDHOLM, Charles. **Carisma: êxtase e perda de identidade na veneração ao líder**. RJ: Zahar, 1993.

MAYOL, Pierre. O bairro. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 2 morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2002.

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

SILVA, Jonathan Raphael Bertassi da; ROMÃO, Lucíla Maria Sousa. **Procurado e desejado: olhares de/sobre Roman Polanski**. Ciberlegenda, 2011. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/453/312> acesso em: 12/08/2015.