
O Diabo está nos detalhes, ou talvez, em seu ventre

Jayder Roger¹⁷

"Não posso ficar aqui por muito tempo. Eles vão vir atrás de mim, vão me procurar. Dr. Hill, há uma conspiração... eu sei que isso soa absurdo. O senhor deve estar pensando: 'Meu Deus, essa pobre moça perdeu o juízo', mas eu não estou louca, Dr. Hill, eu juro. Por tudo que é mais sagrado, eu não enlouqueci. Existem conspirações contra as pessoas, não existem?"¹⁸

Foi no sexto mês, conta a tradição cristã, que a Virgem Maria recebeu a visita de um ser celestial. Não qualquer recado, mas uma advertência: “Eis que em teu ventre conceberás e darás à luz um filho [...] Este será grande, e será chamado filho do Altíssimo”¹⁹. Um milagre? talvez — mas de certo uma possessão. “Descerá sobre ti o Espírito Santo, e o poder do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra”²⁰. Assim, é por meio da posse do

¹⁷ Publicitário, graduando em Psicologia na Universidade Jorge Amado e membro do Seminário Interdisciplinar de Psicanálise (SIPSI).

¹⁸ *O Bebê de Rosemary* (1968), tradução nossa.

¹⁹ Lucas 1:31 e 32 - NAA

²⁰ Lucas 1:35 e 32 - NAA

corpo feminino que o Divino se manifesta no mundo, é no útero de Maria que o grande Outro²¹. Ora, se Deus pode possuir suas criaturas para encarnar entre elas na Terra, não poderia o seu adversário fazer o mesmo?

Quando o cinema²² se volta para o corpo da mulher, particularmente o corpo grávido, não se trata apenas de uma escolha temática, mas da inscrição de uma tensão constitutiva em nossa sociedade — o lugar que a mulher ocupa, sob uma dita natureza. *O Bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski, oferece um caso exemplar, com notável inquietação, da condição ambígua da mulher na modernidade. O filme, ao narrar a gestação de um filho inicialmente desejado, mas também imposto, dramatiza um impasse que é ao mesmo tempo estrutural e histórico: entre o mandato patriarcal da reprodução e o desejo feminino de autonomia. A estética do filme, feita de clausura doméstica, vigilância e silenciamento, encena o trabalho invisível, emocional e reprodutivo que sustenta a ficção da ordem familiar.

²¹ Para Lacan (1957/1998), o grande Outro é o lugar da linguagem, da Lei e do desejo: uma ausência estruturante. Ao dizer que "*o Verbo se fez carne*", João 1,14 (ARC) anuncia a encarnação do Outro: Deus como Palavra que se inscreve no mundo. Mas mesmo feito carne, o Verbo não preenche o vazio, apenas o torna aparente.

²² Trato de forma generalizante, mas me refiro a um cinema hollywoodiano, *mainstream*, das grandes produtoras.

O estranhamento da gravidez pela protagonista não é apenas um efeito de estilo, mas a formulação de um problema — aquele da abjeção²³. O corpo grávido, longe de ser celebrado como imagem da continuidade ou do milagre da vida, é aqui tratado como corpo ameaçado e ameaçador. A protagonista, sitiada em sua própria percepção, mergulha numa paranoia que, ao contrário de ser desmentida pela narrativa, é antes seu princípio organizador. Já o espectador, posto em posição escopofílica, acompanha o avanço da gestação não como testemunha de um processo natural, mas como quem assiste à formação de um excedente intolerável — aquilo que a cultura expulsa para garantir sua própria consistência. O filho, ou melhor, a monstruosidade gestada, encarna o que foi um dia parte do sujeito, mas que agora retorna como ameaça à sua integridade, aquilo que, para existir, precisa ser lançado fora. A gravidez se converte em alegoria do abjeto: aquilo que denuncia, por sua simples presença, a artificialidade e a violência constitutiva daquilo que se chama ordem.

I – PREÂMBULO: UMA GRAVIDEZ COMO MAL-ESTAR

²³ Utilizo como referência a conceituação formulada por Julia Kristeva em seu livro *Powers of Horror* (1982), a qual será aprofundada ao longo do ensaio.

Comecemos, então, pela imagem mais corriqueira: um casal em um apartamento recém alugado. Aparentemente confortáveis, vizinhos solícitos, vizinhança respeitável. Mas tudo isso desaba, peça por peça, revelando-se parte de uma engrenagem sinistra. Lançado em 1968 e baseado no romance do autor estadunidense Ira Levin, *O Bebê de Rosemary*, articula o terror ao cotidiano com rara precisão. A história acompanha Rosemary, uma jovem esposa que se muda com o marido, Guy, para o Bramford — um edifício gótico e imponente na cidade de Nova York. A promessa de mudança e estabilidade transforma-se, aos poucos, em um pesadelo de desconfiança e paranoia. O que começa com o desafio de transformar o estranho em lar, adquire contornos de horror conspiratório: Guy, em troca de prestígio profissional, alinha-se a uma seita satânica que planeja usar o corpo de Rosemary como instrumento de gestação do Anticristo. Narrado majoritariamente do ponto de vista da protagonista, o filme desenha uma espiral de alienação crescente, em que a jovem mulher, privada de seus vínculos de confiança, descobre que a ameaça está justamente nos rostos familiares e no espaço supostamente íntimo do lar.

É no íntimo que ela encontra o incômodo. O conceito de *Unheimliche* de Sigmund Freud (1856 - 1939), cuja tradução

para o português apresenta um desafio interpretativo, tem sido abordado nos últimos anos por três diferentes versões no mercado editorial: *O Inquietante* (2010), *O Infamiliar* (2019) e *O Incômodo* (2021). Ambos se articulam precisamente através da tensão entre o que deveria ser familiar, o *heimlich* – aquilo que é doméstico, íntimo, próprio – e seu reverso, o que de repente se torna estranho, alienante. O terror emerge justamente no espaço entre esses dois polos. O texto de Freud (2021) sugere que o estranho não está apenas no exterior, mas dentro de nós mesmos, nas brechas que o cotidiano permite, nos pontos de fricção entre o normal e o inesperado. Esse território psíquico, que *O Bebê de Rosemary* tão magistralmente captura em sua obra, é a morada do medo mais genuíno: aquele que vem não daquilo que não conhecemos, mas do que conhecemos profundamente e, ainda assim, nos perturba.

É a partir desse incômodo que Rosemary desperta de um sonho, que se apresentava como realidade — fato para nós espectadores. Ela se encontra em sua cama, com a sensação de ter vivido algo tangível. Seu marido, com frieza, diz: "Você não dormiu, você desmaiou." E, com um certo sarcasmo, acrescenta: "A partir de agora, nada de drinks com vinho, ok?" Rosemary tenta responder, ainda atordoada pelas imagens oníricas que

parecem mais palpáveis que os próprios lençóis da cama. Mas, ao perceber escoriações em seu corpo, ela pergunta: "Você... enquanto eu estava desmaiada?" Ele, como se nada de anormal tivesse ocorrido, tenta afastar sua inquietação: "Não grite! Já aparei as unhas. É que eu não queria perder a noite." O tom de suas palavras, sem qualquer traço de empatia, soa mais como uma afirmação do que um consolo.

Rosemary, perdida entre o que sonhou e o que vive, tenta entender o que está acontecendo, mas é interrompida. "Ora, foi divertido, de uma forma necrofílica...", diz ele. Suas palavras ecoam no vazio que agora os separa. Em um estado de torpor, ela, com um leve tremor na voz, continua: "Eu sonhei que alguém estava me estuprando. Alguém inumano." A resposta dele, sem hesitar, vem do outro lado da cama: "Obrigado!". Ele tenta tocá-la, num gesto desconexo, buscando alguma intimidade, mas ela reage com um espasmo involuntário. Ele, sem demonstrar remorso, murmura: "Não queria ter perdido a noite". O mais aterrador é que tudo não passa de uma encenação, pois Rosemary de fato foi tomada por uma criatura para ser inseminada, e seu marido, com frieza, apenas bloqueia qualquer tentativa dela de entender o pesadelo que viveu.

Agora grávida, mas sentindo-se alheia ao próprio corpo, Rosemary parece destinada a cumprir um destino que não é seu. Seu corpo não lhe pertence, sua gravidez é o enredo de um Outro, um complô de vozes masculinas, patriarcais e demoníacas.

II – EPÍLOGO: A ERA DO DIABO E O NOME-DO-PAI

Kristeva (1982), em sua obra *Powers of Horror*, propõe o conceito de abjeto para nomear aquilo que é expulso do corpo, mas que insiste em retornar como assombro — restos, fluidos, cadáveres e, paradoxalmente, o próprio processo de gestação e parto. A maternidade, segundo Kristeva, está intimamente ligada ao abjeto porque envolve a convivência com um outro dentro de si, um ser que é ao mesmo tempo parte do corpo e distinto dele. Esse limiar instável entre o Eu e o não-Eu, produz uma mescla de inquietação, fascínio e repulsa. No filme, essa ambiguidade alcança seu ponto máximo: Rosemary carrega em seu ventre o filho do Diabo, figura literalmente monstruosa que encarna a invasão absoluta do Outro no espaço mais íntimo do sujeito. Freud (2021) observa que, em certas línguas como o árabe e o hebraico, o termo *unheimlich* coincide semanticamente com o demoníaco e o tenebroso.

No entanto, essa invasão do diabólico sobre o corpo da protagonista não difere, em essência, do relato bíblico de Maria, igualmente interpelada por uma instância sobrenatural. Em ambos os casos, a mulher torna-se veículo de encarnação do *falo* – poderíamos dizer: de um grande Outro –, cujo nascimento marca uma virada radical no tempo e na história. O filme pode ser lido, ainda, como alegoria da desagregação simbólica que atravessava os Estados Unidos ao final dos anos 1960 — período marcado pela crise de fé nacional e pela suspeita generalizada quanto às promessas do progresso. Lançado poucos dias após o assassinato de Robert F. Kennedy, o filme encontra um país enlutado e desorientado, em que a secularização não conduz a uma nova ordem moral, mas instaura um vazio: um colapso espiritual difuso, sem nome. (Kanasiro, 2025, p. 21).

Essa inquietação não diz respeito apenas à desordem do mundo exterior; o que se esfacela, de maneira mais radical, é o próprio arcabouço simbólico que estrutura a subjetividade: o Nome-do-Pai. Como formula Lacan (2005), essa noção não se refere ao pai empírico, mas à função simbólica que institui a lei, a interdição e o corte necessário entre o sujeito e o gozo absoluto. A gestação do Anticristo, nesse contexto, não é apenas delírio do culto satânico, mas a expressão limite de um mundo onde a

ordem institucional da repressão — a Igreja como principal representante — colapsou, permitindo a irrupção de um gozo sem freios, sem limites, sem lei. A seita que se apodera de Rosemary vê nesse colapso a possibilidade de redenção invertida: "Ele derrubará os poderosos e destruirá seus templos. Erguerá os desprezados e fará vingança em nome dos queimados e dos torturados!", proclama Roman Castevet, líder da conspiração que a cerca.

Talvez o aspecto mais perturbador do filme resida justamente nesse duplo movimento: a secularização, longe de produzir emancipação, abre caminho para o retorno do arcaico sob nova forma. O culto satânico que manipula todos ao redor de Rosemary figura, de maneira alegórica, a incapacidade contemporânea de representar as forças abstratas do capitalismo tardio — que operam, como o culto, de modo difuso, onipresente e invisível (Kanasiro, 2025, p. 22). Nesse cenário, o desejo, antes estruturado pela falta e mediado pelo Outro simbólico, é gradativamente subordinado à lógica da demanda mercadológica, num processo em que a castração deixa de operar como interdição para se converter em comando. A economia libidinal é assim capturada por um supereu que, longe de reprimir, ordena o gozo (Barros, 2024, p.6) — em outras

palavras, a gestação de Rosemary, a secularização, não representa uma liberdade em relação à gestação de Maria, a repressão. Ambas estão sujeitas à mesma lógica de controle, seja pelo controle do desejo ou pela busca incessante pela satisfação imediata.

Por fim, num movimento que mais parece ironia da história do que simples reiteração de formas ideológicas, o velho e o novo, em aparência opostos — a encarnação divina e a figura demoníaca, a repressão disciplinadora e o imperativo do gozo — reencontram-se no interior de uma mesma estrutura: a da dominação arcaica, que, longe de estar superada, retorna como conteúdo recalcado, mascarado de familiaridade, mas animado por velhos interesses. Parasitando-lhe o corpo e, em gesto decisivo, retirando sua autonomia, Rosemary responde, ao mesmo tempo assustada e lúcida:

“Por tudo que é mais sagrado, eu não enlouqueci. Existem conspirações contra as pessoas, não existem?”²⁴

²⁴ *O Bebê de Rosemary* (1968), tradução nossa.

REFERÊNCIAS:

BARROS, Douglas. **A luta de classes à gestão das identidades**. *Fase Oral*, São Paulo, v. 2, p. 6-7, maio 2024.

FREUD, Sigmund. **O incômodo**. Tradução de Paulo Sérgio de Souza Jr. São Paulo: Blucher, 2021.

KANASIRO, André. **How Rosemary's Baby Helps Us Think About God and Society**. *Spectrum*, Roseville, v. 53, n. 2, p. 19-25, maio 2025.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. **A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud** (1957). In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

LACAN, Jacques. **Nomes-do-Pai**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

O Bebê de Rosemary. Direção: Roman Polanski. Produção: William Castle. Roteiro: Ira Levin. 1968. (137 min.)

Sociedade Bíblica do Brasil. **Bíblia Sagrada: Nova Almeida Atualizada**. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2017.