



CINEMA, TERROR E SATÃ: UM PANORAMA DA DÉCADA DE 1960 NOS ESTADOS UNIDOS

Doi: 10.4025/8cih.pphuem.3587

Rafaela Arienti Barbieri, UEM

Resumo

Compreendendo enquanto fonte histórica o filme *O bebê de Rosemary*, lançado em 1968 nos Estados Unidos sob a direção de Roman Polanski, o presente trabalho, vinculado ao projeto de mestrado intitulado *Seitas, alucinógenos, possessão e suas representações na década de 1960 nos Estados Unidos a partir do filme O bebê de Rosemary*, objetiva situar tal produção em meio ao contexto histórico no qual foi elaborada, considerando outras películas lançadas na década de 1960. Tendo em vista que o filme de Polanski pertence ao gênero do terror, bem como representa em sua narrativa o uso de alucinógenos e um grupo que denomina-se satanista, tais elementos são critérios para a seleção dos outros filmes a serem analisados. Em função da problematização de tais temas, que frequentemente relacionam-se com a figura de Satã, serão utilizadas as análises de Carlos Roberto F. Nogueira (2002), Jérôme Baschet (2006) e Jean Delumeau (1989), em conjunto com Noël Carroll (1999), autor que auxilia a pensar o cinema de terror.

Palavras Chave:

cinema; década de 1960, terror.

Introdução

O presente trabalho é resultado de reflexões que permeiam o desenvolvimento da pesquisa de mestrado intitulada *Seitas, alucinógenos, possessões e suas representações na década de 1960 nos Estados Unidos a partir do filme O bebê de Rosemary*. Em decorrência de um dos objetos elencados para a pesquisa, a representação do satanismo na década de 1960 nos Estados Unidos, o objetivo deste trabalho é apresentar um levantamento de outras produções cinematográficas que representem Satã e grupos satânicos.

Tal esforço metodológico está em consonância com a abordagem que parte do conceito de representação articulado por Roger Chartier (2002), em conjunto com o conceito de verossímil discutido por Tzvetan Todorov (1970) e Christian Metz (1970). Ambos os autores indicam a necessidade de um cuidado com o contexto de produção de uma determinada obra, o qual vincula-se ao meio específico de tal linguagem, e às próprias características culturais mais gerais do panorama social.

Desenvolvimento

Uma produção cinematográfica não está sozinha em sua realidade, e *O bebê de Rosemary* não é exceção. Nenhum objeto cultural isola-se dos aspectos sociais e culturais de seu contexto de produção, bem como também é amplamente influenciado pelas convenções e normas de um meio específico.

Uma narrativa, pensando no conceito de verossímil articulado por Todorov (1970), deve encontrar correspondência em sua realidade, mas não apenas nela, sendo igualmente necessário um diálogo com outras narrativas do mesmo meio. A visão de Metz (1970) elucida censuras que influenciam na feitura de um filme:

A mutilação dos conteúdos dos

filmes são frequentemente obra pura e simples da censura política, ou mesmo das censuras das “incidências” em uma palavra, da *censura propriamente dita*. Porém, frequentemente é obra da censura comercial: autocensura da produção em nome das exigências de rentabilidade, verdadeira *censura econômica por consequência*. Esta tem em comum com a primeira o fato de ser uma *censura a cargo das instituições* e a noção de “censura institucional” cabia-lhes adequadamente a ambas. [...] Sabe-se a “censura institucional” era pertinente a ambas para o livro, os quadros, os fragmentos musicais, de modo que os problemas de conteúdo, no cinema, estão vinculados a *permissões exteriores* de maneira muito mais direta que as outras artes. (METZ, 1970, p. 18, grifos do autor)¹.

O autor ainda destaca a censura ideológica ou moral, que não é procedente de instituições, mas sim da interiorização das instituições em cineastas que não fogem mais do dizível recomendado para a película. Tendo em mente tais censuras, cabe aqui enfatizar que o filme de Polanski é lançado após a perda de força do Código Hays de cinema e do Studio System, o que somado ao período de mudanças denominado Nova Hollywood,

¹ La mutilación de los contenidos de los films es frecuentemente obra pura y simple de la censura política, o aun de la censura de las “incidencias” en una palabra, de la censura propiamente dicha. Pero más a menudo todavía es obra de la censura comercial: autocensura de la producción en nombre de las exigencias de rentabilidad, verdadera censura económica, por consiguiente. Esta tiene de común con la primera el ser una censura a cargo de las instituciones y la noción de “censura institucional” les cabría adecuadamente a ambas [...]. Es sabido que la censura institucional es más dura para el film que para el libro, el cuadro o el fragmento musical, de modo tal que los problemas de contenido, en el cine, están ligados a permisos exteriores de manera mucho más directa que en las otras artes. (METZ, 1970, p. 18, grifos do autor)

possibilitou o espaço para novas produções cinematográficas.

Entre 1930 e 1968, as produções hollywoodianas deveriam obedecer às regras do Código Hays, período conhecido como a “censura hollywoodiana”. De acordo com Luiz Nazário (2007), o código impedia que a simpatia do público fosse dirigida para o lado do crime, do erro, do mal e do pecado. O cinema deveria evidenciar modelos de vida corretos, sendo proibidas exposições de violência, abordagem do suicídio, uso de drogas, homossexualidade, sexo ilícito e adultério.

Em 1953 o código começa a enfraquecer e durante os anos 1960 sua aplicação tornou-se insustentável, sendo definitivamente abandonado em fins de tal década. O Studio System, por sua vez, teve seu auge em 1932 e 1946, uma lógica na qual todos os integrantes da produção (diretores, atores e roteiristas) ficaram diretamente subordinados às ordens do produtor – considerada a peça fundamental de todo esse sistema.

A Paramount Pictures, produtora de *O bebê de Rosemary*, foi uma das primeiras a ir contra tal monopólio cinematográfico em um momento no qual o fenômeno televisivo começava a fazer mais indivíduos permanecerem em casa. Com a emergência da chamada contracultura e o abandono o código de produção em 1966, o Studio System chegava ao fim.

Todas essas mudanças no meio cinematográfico influenciam diretamente na elaboração do filme de Polanski e nos demais identificados nas décadas de 1950 e 1960. São produções que representam Satã de inúmeras formas, não limitando a análise, nesse momento, de produções feitas nos Estados Unidos, uma vez que o público estadunidense e os próprios indivíduos envolvidos com o meio cinematográfico não se restringiam a tal espaço geográfico. Cabe aqui lembrar que após a Segunda Guerra Mundial, segundo

Eric Hobsbawm (1995), desenvolvia-se uma “[...] economia cada vez mais transnacional, ou seja, um sistema de atividades econômicas para as quais os territórios e fronteiras de Estados já não constituem o esquema operatório básico”. (HOBSBAWM, 1995, p. 272).

Nickolas Schrek (2000) analisa diversos filmes que contam com tal representação, mas não apenas na década de 1960, como desde a década de 1930 até 1990. Um de seus capítulos, *Sympathy for the Devil: 1960*, foca-se no contexto de interesse para o presente trabalho, e fornece uma base inicial para pensar a representação de temas específicos em tal momento histórico.

No final da década de 1950 é possível identificar a produção dirigida por Jaques Tourneur, lançada em 1957 e produzida pela Columbia Pictures Corporation: *Night of the Demon*². A narrativa constrói uma representação do Diabo nos moldes do final da Idade Média, marcado por um aspecto animalesco, caracterizado por garras, asas que lembram as de um morcego e dentes afiados, corpo com escamas e pelos. Na narrativa, ele desempenha o papel daquele que aparece para matar indivíduos amaldiçoados por uma espécie de feitiço escrito em runas.

Imagem 01: demônio de *A noite do demônio* (1957).

Disponível:



<http://www.monstermoviehouse.com/2016/08/night-of-demon-1957.html> Acesso: 04/08/2017

² A noite do Demônio. Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0050766/> Acesso: 30/09/2017.

A própria narrativa faz menção aos retratos medievais do Diabo, um personagem teria sido morto pela criatura, tendo anteriormente desenhado uma figura semelhante às “[...] velhas xilogravuras e desenhos medievais de um demônio, invocado por bruxaria, para destruir um inimigo” (NIGHT, 14:30, 1957). A narrativa conta com um grupo de culto ao demônio liderado por Doctor Karswell (Niall MacGinnis) que se utiliza de runas para amaldiçoar aqueles que o ameaçam.

Essa representação do Diabo pode ser compreendida a partir das análises de Carlos Roberto F. Nogueira (2002) que, ao explicar sobre a construção de tal figura, destaca que no século XIII o medo do diabo aumenta, bem como no século XIV marcado pela crise do Feudalismo, fome, catástrofes e miséria, o que causava nos homens uma sensação de abandono por Deus. (NOGUEIRA, p. 61).

Nesse momento, de acordo com o autor, organiza-se uma demonologia frente à preocupação vinculada ao estabelecimento de um perfil para o Diabo. Há a abordagem de uma hierarquia de demônios, que conheciam diversas línguas e falavam com suas vítimas em sua língua nativa. Ele ainda poderia ter três cabeças, as quais constituem uma referência à Santíssima Trindade, ou ter uma segunda face no abdômen ou no traseiro. Tais formas grotescas e fantasmagóricas simbolizavam um crime contra o Criador e a natureza de Sua Criação:

Demônios com anatomias animais ou semi-humanas ou deformadas: cobertos de pelos ou escamas, com cabeças demasiadamente grandes ou demasiadamente pequenas em relação ao corpo, dotados de olhos saltados e boxas rasgadas e cavernosas, chifres, rabos e asas e cascos, cabeças de pássaros ou bicos, com inúmeras faces, braços, pernas e outros apêndices. (NOGUEIRA, 2002, p. 64)

A representação do demoníaco sob a forma animal, ou mesclando formas humanas e animais, contribuía para salientar sua natureza bestial, as quais também foram influenciadas pela arte do que Nogueira denomina enquanto paganismo, bem como produções de cronistas e artistas. Um modelo que influenciou uma lacuna da iconografia diabólica foram as imagens de Pã e dos sátiros, criaturas meio homem, meio bode, com chifres, cascos partidos, olhos oblíquos e orelhas pontiagudas. Acrescentou-se asas à essa combinação, mas não as de um anjo, e sim as de morcego: “que ama as trevas e, de um modo absolutamente diabólico, vive de cabeça para baixo” (NOGUEIRA, 2002, p. 67).

Tal representação é percebida no filme de Tourneur, porém, nem sempre os filmes baseiam-se em aspectos tão animalescos do Diabo e seus agentes, como é o caso de *Djävulens Öga*³³, lançado na Suécia em 1960, dirigido por Ingam Bergman e produzido pela Svensk Filmindustri. A narrativa inicia-se com um ditado irlandês: “A castidade de uma mulher é um terçol no olho do Diabo”, e é enviando demônios à terra para seduzir e corromper essa mulher casta que o Diabo irá curar o terçol em seu olho.

Imagem 02: o Diabo e seu terçol em *O olho do Diabo* (1960).



Disponível:
<http://cinemacomvida.blogspot.com.br/2012/03/o-olho-do-diabo-djavulens-oga-1960.html>
 Acesso: 04/08/2017

³³ O olho do Diabo. Disponível:
<http://www.imdb.com/title/tt0053772/> Acesso: 30/09/2017.

Os demônios, em tal narrativa, influenciam o tempo (é mais precisamente o inferno que controla o tempo), o pensamento e a fala, lembrando que apenas dois demônios são visíveis, enquanto dois outros não o são diretamente, sendo que um deles transforma-se em um gato preto. Lembrando da compreensão de uma hierarquia no inferno, o filme também faz menção ao Alto e Baixo Inferno, dando a entender a existência de uma hierarquia entre os próprios demônios.

Nogueira argumenta inúmeras vezes sobre a existência de uma hierarquia entre os demônios. No final da Idade Média, a demonologia compreendia que os líderes das nove ordens de anjos haviam seguido Lúcifer, o qual agora estava acorrentado no Inferno de onde comandava suas forças malignas. Beelzebub e Leviathan, por exemplo, eram os demônios do orgulho e da heresia e enfileiravam-se junto à Lúcifer, “entre os Serafins, e o quarto dentre eles era Michel, o anjo da hierarquia mais elevada, a resistir a Lúcifer” (NOGUEIRA, 2002, p. 73). Por sua vez, *Asmodeus*, o demônio da Luxúria era também um Serafim, enquanto *Baalberith*, o inspirador do assassinato, posicionava-se enquanto o líder dos *Queribins*. *Astaroth*, o senhor da preguiça, era o primeiro dos tronos, e *Belias*, o demônio da arrogância e da loucura, era o principal das Virtudes.

Diferentemente de Sebastien Michaelis (1543 – 1618), Alphonsus de Spina (1412 – 1491), no século XV compreende que todos os nomes pelos quais eram caracterizados os príncipes infernais, pertenciam ao próprio Diabo em seus distintos aspectos:

Ele era chamado de *Lúcifer*, como chefe dos anjos caídos e o tentador de Adão e Cristo, *Diabolus*, por orgulho, Satã como Inimigo, *Demonium* pela iniquidade, *Leviathan* pela avareza, *Asmodeus* pela luxúria, *Behemoth* pela glotoneria, *Belial* para

a licenciosidade e *Beelzebub* como o senhor das moscas. (NOGUEIRA, 2002, p. 75)

O Reino do Diabo, dessa forma, aparecia para os homens no final da Idade Média, como uma vasta e organizada monarquia presidida por Satã e secundada por príncipes, duques, marqueses e prelados. Tal hierarquia também é visualizada em *The Skull*⁴, dirigido por Freddie Fancis e lançado pela Amicus Production em 1965. Logo no início do filme a cena de um leilão encontra diálogo com as análises de Nogueira na medida em que apresenta estátuas do século XVII que representam a hierarquia do inferno respectivamente com as figuras de:

Lúcifer, chefiando todos. Após Lúcifer, o Príncipe dos Serafins que tenta os homens orgulhosos: Belzebú. Agora, o demônio que tenta o homem com heresias e pecados que repugnam a nossa fé: Leviatã. E finalmente, o Príncipe Querubin pecador, que provoca intrigas e incita os homens a cometer crimes: Balberis. (THE SKULL, 09:18, 1965)⁵.

A hierarquia e vastidão de diabos presente na hierarquia do Inferno é representada novamente na narrativa de *L'arcidiavolo*⁶, lançado na Itália em 1966 pela Fair Film e dirigido por Ettore Scola. No início da narrativa Satã fala, com uma voz onipotente, como os períodos de paz prejudicam o fluxo de almas no inferno,

⁴ A maldição da caveira. Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0059727/> Acesso: 30/09/2017.

⁵ “Lucifer, who commands all. Next under Lúcifer, the Prince of the Seraphin, who tempts man with pride: Beelzebub. And Now the demon who tempts man with heresies and sins repugnant under faith: Leviathan. And finally, Prince of the Fallen Cherubim, who tempts man to be quarrelsome and contentious and to commit murder: Balberith”. (THE SKULL, 09:18, 1965)

⁶ Os Amores de um demônio. Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0060123/?ref_=ttr_el_rel_tt Acesso: 30/09/2017.

enquanto a câmera evidencia o que seria parte desse espaço, povoado por inúmeros demônios.

Frente à essa dificuldade, um demônio, um de “nossos” príncipes é enviado para a terra para provocar uma guerra entre Roma e Florença novamente, Belfagor (Vittorio Gassman): o demônio incendiário, supervisor das casas de jogos, protetor da relação entre maridos e a mulher dos outros, conquistador de todas as mulheres. Tal príncipe é acompanhado por um servo invisível aos olhos mortais, Adramelek (Mickey Rooney) que ajudará a semear a discórdia entre Roma e Florença. (L'ARCIDIABOLO, 01:03, 1966).

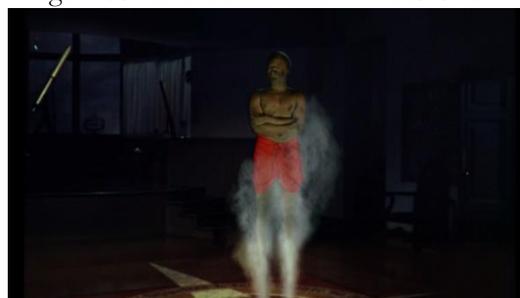
Os demônios de tal narrativa não possuem chifres, garras ou pelos no corpo, não são fisicamente animalizados, mas estão sob a forma humana, sendo Belfagor o responsável pela sedução das mulheres. Enquanto isso, Adramelek é um demônio que causa riso, inclusive por sua pouca altura, voz fina e acelerada, ele é o zombeteiro que, como não é visto pelos humanos, influencia seus pensamentos e rouba pertences. Nogueira também argumenta que, além de gerar medo, O diabo faz rir, sendo que nas representações da Paixão, o mesmo realizava o papel de zombeteiro. (NOGUEIRA, p. 47).

A figura do bode vinculado a um aspecto demoníaco pode ser percebido também em *The Devil Rides Out*⁷, lançado pela Associated British-Pathé e Hammer Films em 1968 e dirigido por Terence Fisher. A narrativa apresenta um grupo de adoradores de Satã comandados por Mocata (Charles Gray) que será então combatido por Duc de Richleau (Christopher Lee).

Além de Satã, é possível notar também a aparição de outro demônio, negro, de olhos avermelhados, apenas

com um pano cobrindo suas partes inferiores, flutuando e envolto em fumaça, lembrando a aparência de um gênio. Tal demônio consegue controlar os pensamentos de um humano, assim como um humano vinculado a ele pode controlar pensamentos (THE DEVIL, 23:42, 56:59, 1968). Assim como foi possível notar em outras produções já citadas, a cruz novamente é representada enquanto um símbolo de proteção, juntamente com a água benta e sal. (THE DEVIL, 14:27, 1:12:52, 1968)

Imagem 03: cena de *The Devil Rides Out*.



Disponível: THE DEVIL RIDES OUT (As bodas de Satã). Direção de Terence Fisher. Roteiro de Richard Matheson, Dennis Wheatley. UK. Produzido por Associated British-Pathé, Hammer Films. Dist. Warner-Pathé Distributors, 1968, (95 min.).

O bode, a mulher vinculada ao mal, um grupo de adoradores de Satã são também visualizados em *Curse of the Crimson Altar*⁸, dirigido por Vernon Sewell e lançado em 1968 pela Tigon British Film Productions. Na cidade de Graymarsh fica a casa de Ms. Morley (Christopher Lee), um integrante do grupo que cultua a bruxa Lavínia (Barbara Steele) e tenta persuadir Robert Manning (Mark Eden) a fazer um pacto com Satã.

Lavínia é então uma bruxa que se caracteriza por grandes chifres arredondados em sua cabeça, uma pele azulada, boca vermelha e unhas compridas, sendo que conta, para seus rituais, encontra-se em um ambiente junto à um bode, um carrasco e mulheres

⁷ As bodas de Satã Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0062885/?ref_=ttr_el_rel_tt Acesso: 30/09/2017

⁸ A Maldição do Altar Escarlata. Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0062833/> Acesso: 30/09/2017.

nuas, por exemplo. As aparições da personagem são feitas apenas em uma espécie de sonho induzido pelo uso de drogas por parte de Morley e Robert.

Imagem 04: bruxa Lavínia em *A maldição do Altar Escarlate* (1968).



Disponível:

<http://www.cinema.com.do/detalles.php?tm=28073> Acesso: 07/08/2017

Lembrando da reflexão de Nogueira sobre os demônios íncubos e súcubos é possível relacioná-la à película *Incubus*, lançado pela Contratempo e Daystar Productions em 1966 e dirigido por Leslie Stevens. Sobre tais demônios, Nogueira argumenta que

Os *súcubos* (“os que se deitam por baixo”) eram demônios fêmeos que assaltavam os homens adormecidos, sob o aspecto de mulheres formosas, às vezes virgens, impelindo-os a quebrarem os votos de castidade ou, no caso de homens casados, a cometerem adultério. Os *íncubos* (“os que se deitam por cima”) representavam a contrapartida masculina, buscando corromper a mulher, deflorando-a, se fosse virgem, ou arrastando as esposas ao adultério. (NOGUEIRA, 2002, p. 51)

Em meio a narrativa de Stevens, nota-se a presença de súcubos, demônios femininos que seduzem os homens e os levam à morte. Porém, um súcubo, Kia (Allyson Ames) é corrompida pelo amor de Marc (William Shatner), o que leva à invocação de um íncubus (Milos Milos). Tal íncubus retira a virgindade da irmã de Marc, Arndis (Ann Atmar), de forma a lembrar a descrição de Nogueira acima citada.

No momento de invocação do íncubus, as súcubos chamam pelo Senhor da Noite, sendo ele detentor de asas e o corpo de um morcego, bem como de um grito estridente de um animal. O íncubus levanta-se então da terra para vingar Kia. (INCUBUS, 46:50, 1966). Ainda no fim da narrativa, o mesmo íncubus transforma-se em um bode preto com longos chifres (INCUBUS, 1:11:40, 1966), o que novamente lembra as análises de Nogueira a respeito da construção de uma iconografia diabólica influenciada, por exemplo, pelas imagens de Pã, com o acréscimo das asas de morcego. (NOGUEIRA, 2002, p. 67)

Conclusão

Estas são apenas algumas das produções cinematográficas que representam Satã, cultos e a mulher enquanto um agente do mal, na década de 1960, sendo que a frequência com que esses temas aparecem em tais produções indica uma relevância dos mesmos em tal contexto histórico e auxilia a compreender também a forma com que tais são construídos na narrativa de *O bebê de Rosemary*.

Partindo das películas aqui apresentadas, e da presença de uma representação do Diabo que conta com elementos da Idade Média que o caracterizam enquanto uma figura que desafia o natural, compreende-se que ele é representado enquanto uma figura monstruosa, diferentemente do Almeida afirma:

No século XX complexifica-se a discussão a respeito da representação e do papel do Diabo nas artes. Nos tempos modernos e contemporâneos, o Diabo é representado, tanto pelos escritores como pelos cineastas, como um ser humano, possuidor de traços malignos ou simplesmente irônico, mas raramente como um ser monstruoso. (ALMEIDA, 2010, p. 21)

A variedade de representações

da figura do Diabo não “exerceu um esvaziamento de seu significado” (ALMEIDA, 2010, p. 48), ou ainda não faz dele uma figura “insignificante para as pessoas devido às diversas interpretações dele no cinema” (ALMEIDA, 2010, p. 49), sendo que a constância de suas reinterpretações caminha justamente junto à importância de tal figura nesse momento histórico. Satã é verossímil.

Referências

ALMEIDA, Renato Holtz de. O diabo e a Indústria Cultural: as diversas faces da personificação do mal nas telas de cinema.

Revista Nures, nº 16, 2010. Disponível: <http://www.pucsp.br/revistanures/revista16/MarcosHoltz.pdf> Acesso: 08/09/2017.

CURSE OF THE CRIMSON ALTAR (A maldição do Altar Escarlate). Direção de Vernon Sewell. Roteiro de Mervyn Haisman, Henry Lincoln. UK. Produzido por Tigon British Film Productions. Dist. Simply Media, Kino Lorber, 1968, (89 min.).

DJÄVULENS ÖGA (O olho de Satã). Direção de Ingmar Bergman. Roteiro de Ingmar Bergman. SWE. Produzido por Svensk Filmindustri. Dist. Svensk Filmindustri, 1960, (87 min.).

FURTADO, Filipe. Sobre cowboys solitários e mitos revisitados. In: REIS, Francis Vogner; LIMA, Paulo Santos; OLIVEIRA JR. Luiz Carlos; EDUARDO, Cléber; ANDRADE, Bruno; FURTADO, Filipe; NOGUEIRA, Calac; ALPENDRE, Sérgio; MARTINS, Guilherme.

Easy Riders: o cinema da Nova Hollywood. Ministério da Cultura e Banco do Brasil, 2015. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2015/01/Cat%C3%A1logo-Easy-Riders.pdf> Acesso em: 15/02/2015

INCUBUS. Direção de Leslie Stevens. Roteiro de Leslie Stevens. USA. Produzido por Contratempo III Productions, Daystar Productions. Dist. Turner Classic Movies, 1966, (78 min.).

L'ARCIDIABOLO (Os amores de um demônio). Direção de Ettore Scola. Roteiro de Ruggero Maccari, Ettore Scola. IT. Produzido por Fair Film. Dist. Planfilm, 1966, (97 min.).

METZ, Christian. El decir y lo dicho em el cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil ? In: BARTHES, Roland; BOONS, Marie-Clarie; BURGELIN, Olivier; GENETTE, Gérard; GRITTI, Jules; KRISTEVA, Julia; METZ, Christian; MORIN, Violette, TODOROV, Tzvetan. **Lo verosímil**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1970.

NAZÁRIO, Luiz. **O outro Cinema**. Aletria - v. 16 - jul.-dez. – 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1408/1506> Acesso: 15/02/2017

NIGHT OF THE DEMON (A noite do demônio). Direção de Jacques Tourneur. Roteiro de Charles Bennett, Hal E. Chester. UK. Produzido por Columbia Pictures Corporation, Sabre Film Production. Dist. Columbia Pictures Corporation, 1957, (95 min.).

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Edusc, 2002.

THE DEVIL RIDES OUT (As bodas de Satã). Direção de Terence Fisher. Roteiro de Richard Matheson, Dennis Wheatley. UK. Produzido por Associated British-Pathé, Hammer Films. Dist. Warner-Pathé Distributors, 1968, (95 min.).

THE SKULL (A maldição da caveira). Direção de Freddie Francis. Produzido por Robert Bloch, Milton Subotsky. UK. Produzido por Amicus Productions. Dist. Paramount Pictures, 1966, (83 min.).