



## REPRESENTAÇÃO E O VEROSSÍMIL: CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS SOBRE A FONTE CINEMATOGRAFICA

Doi: 10.4025/8cih.pphuem.3588

Rafaela Arienti Barbieri, UEM,

### Resumo

O trabalho em questão, 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*, busca apresentar a abordagem metodológica direcionada a uma fonte de cunho cinematográfico, mais especificamente o filme *O bebê de Rosemary*, lançado em 1968 pela Paramount e dirigido por Roman Polanski. Destacar-se-á o contexto e processo de produção da película, bem como, pensando nas análises de Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (1994), a divisão feita na narrativa para problematizar os objetos de análise histórica: a representação dos alucinógenos e do satanismo na década de 1960 nos Estados Unidos. Dessa forma, parte-se do conceito de “representação” de Roger Chartier (2002), e de “verossímil” a partir de Christian Metz (1970), em conjunto com as reflexões de Michel de Certeau (1998), assim como de Edgar Morrin (2014) e Fernando Mascarello (2006), autores que auxiliam a pensar o aparato cinematográfico, seu surgimento e modificação historicamente situada, um cuidado que caminha em direção ao trato metodológico necessário para o trabalho com tal fonte.

### Palavras Chave:

cinema; metodologia; história.

## Introdução

O presente trabalho é resultado das problemáticas e objetivos da disciplina de mestrado intitulada Seminário de História, Cultura e Narrativas II, ministrado pela Professora Doutora Solange Ramos de Andrade no primeiro semestre de 2017 na Universidade Estadual de Maringá. O objetivo da disciplina caminha ao encontro de reflexões sobre as relações culturais na construção de práticas e discursos que permeiam as relações sociais na história, buscando uma reflexão teórico-metodológica com base nas pesquisas desenvolvidas pelos mestrandos.

Dessa forma, com base nos textos discutidos na disciplina, o trabalho aqui desenvolvido busca elucidar a abordagem teórico-metodológica adotada para o desenvolvimento da pesquisa intitulada *Seitas, alucinógenos, possessão e suas representações na década de 1960 nos Estados Unidos a partir do filme O bebê de Rosemary*, a qual possui como fonte a produção cinematográfica *O bebê de Rosemary*, lançada pela Paramount em 1968 nos Estados Unidos, e dirigida por Roman Polanski.

Para tal discussão, utilizou-se os apontamentos de Anne Goliot-Leté e Francis Vanoye (1994), em função da divisão da narrativa cinematográfica para uma melhor visualização dos objetos elencados para a pesquisa: a representação dos alucinógenos e do satanismo na década de 1960 nos Estados Unidos. Dessa forma, parte-se do conceito de representação articulado por Roger Chartier (2002), em um diálogo com o conceito de Verossímil discutido por Tzvetan Todorov (1970) e Christian Metz (1970). Parte-se ainda das reflexões de Michel de Certeau (1998), Edgar Morin (2014) e Fernando Mascarello (2006), autores que auxiliam a pensar o aparato cinematográfico, seu surgimento e modificação historicamente situados,

um cuidado que caminha em direção ao trato metodológico necessário para o trabalho com tal fonte.

## Desenvolvimento

A fonte escolhida para o desenvolvimento do trabalho de mestrado em questão é de cunho cinematográfico, mas não situa-se no campo da história do cinema, na medida em que o cinema em si não é o objeto da pesquisa, mas o filme é a fonte utilizada para pensar os objetos escolhidos: a representação dos alucinógenos e do satanismo na década de 1960 nos Estados Unidos.

É possível encontrar esses objetos, representações, em outras fontes, filmes, ou mais documentos, escritos ou não, no período histórico em questão. Mas manteremos o foco nas representações contidas em *O bebê de Rosemary*. O filme está disponível em DVD de autoria da Paramount Pictures, e também foi relançado pela The Criterion Collection em 2012. É possível encontrar no DVD da Criterion entrevistas com o produtor musical, Krzysztof Komeda, com o autor do livro, Ira Levin, no qual o filme foi baseado, bem como um documentário com Polanski, com a atriz Mia Farrow (que interpreta Rosemary) e com o produtor Robert Evans.

Por sua vez, o DVD da Paramount Pictures, o qual é utilizado para a pesquisa, contém um documentário denominado *Entrevistas retrospectivas com Roman Polanski, Robert Evans e Richard Sylbert*, e também conta com o *Making Of* do filme. A versão do filme utilizada para a análise é a versão legendada, o que não configura um menor valor à fonte na medida em que, como argumenta Peter Burke (2003), quando lemos ou ouvimos um enunciado do passado, nós traduzimos. Citando George Steiner “[...] no interior de um idioma ou entre idiomas, comunicação humana é o mesmo que tradução”.

(STEINER In: BURKE, 2003, p. 57).

As entrevistas contidas no DVD da Paramount e da Criterion Collection auxiliam a perceber melhor como deu-se a construção do filme, a escolha do diretor, dos atores e diversas outras questões que podem ser encontradas em tal processo. No documentário disponível no material da Paramount, Robert Evans esclarece que William Castle (Bill Castle) possuía os direitos do filme e ansiava ser seu diretor. Evans compra a parceria com a condição de que não seria Castle o diretor da produção.

É nesse momento que Richard Sylbert (production designer) argumenta sobre a carreira de Castle, o qual “[...] fazia filmes de terror de segunda e era muito espalhafatoso. Os truques de publicidade, o jeito dele atrair o público com assentos vibratórios e coisas do gênero, não tinha a menor sofisticação. Mas era o máximo” (ENTREVISTAS, 2000, 00:23). O estilo de filmes de terror que Castle fazia era distinto do que Evans estava disposto a realizar. Era uma forma diferente de produzir um filme do gênero de terror, que dispunha de um jeito distinto de atrair o público.

Castle aceita ser o produtor, e começam então a pesquisar um diretor. Evans cita como uma conexão com Polanski o filme *Kanal*, de 1957, dirigido por Andrzej Wajda, um outro diretor que, assim como Polanski, fez parte da Escola Polonesa de Cinema. Evans ainda ressalta algumas especificidades da gravação de *Nóż w wodzie*<sup>1</sup> (1962) e o quão difícil era fazer as cenas da forma que Polanski propôs, elementos que teriam chamado sua atenção.

Polanski, por sua vez, havia feito recentemente o filme *Dance of the*

*Vampires*<sup>2</sup> (1967) e, de acordo com Evans, tinha interesse em fazer um filme sobre esqui. Dessa forma, trouxe para Polanski um roteiro sobre esqui e uma cópia do livro *O bebê de Rosemary*, lançado por Ira Levin em 1967. Polanski leu primeiramente o livro e aceitou dirigir o filme.

A primeira versão do filme tinha aproximadamente 4 horas de duração, sendo reduzida para duas horas e vinte e cinco minutos. Richard Sylber destaca a dificuldade de fazer a divulgação do filme, sendo que a Front Office não queria lança-lo pois não sabia como fazer a divulgação. Stephen Frankfurt, presidente da Young & Rubican, uma agência de publicidade, cobrou mil dólares para a campanha de divulgação do filme, que consistia no carrinho de bebê no pico de um morro acompanhado pela frase: “pray for Rosemary’s baby”<sup>3</sup>. O filme foi lançado em 12 de junho de 1968 e compreendido enquanto um sucesso para a Paramount nessa mesma época.

O filme é uma adaptação do romance de Ira Levin lançado em 1967, mas a intenção aqui é trabalhar com o filme, pois as representações do autor e do diretor são distintas, lembrando que utilizam de linguagens diferentes para a construção da narrativa. Nesse sentido, é possível estabelecer um diálogo com Michel de Certeau (1998) na medida em que o autor permite pensar que os consumidores de uma época não são passivos em relação aos produtos que consomem, eles criam novos elementos a partir de tal relação.

---

<sup>1</sup> A faca na água. Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0056291/> Acesso: 27/09/2017

---

<sup>2</sup> A dança dos Vampiros. Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0061655/> Acesso: 27/09/2017.

<sup>3</sup> “Reze pelo bebê de Rosemary”.

Imagem 01: cartaz de divulgação de O bebê de Rosemary seguido pela frase “pray for Rosemary’s baby”.



Disponível:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Rosemary%27s\\_Baby\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rosemary%27s_Baby_(film)) Acesso: 27/09/2017

Roger Chartier (2002), ao apresentar sua leitura do conceito de representação, também viabiliza a compreensão de que as apropriações e o próprio consumo cultural, que conta com os atos intelectuais da leitura, escrita e do escutar, podem fugir da proposta inicial do autor do texto ou imagem. Neste caso, o filme é o elemento novo resultante do ato da leitura.

É possível identificar uma distância entre as representações contidas no filme e no livro, o que auxilia na visualização de Polanski não apenas enquanto consumidor da narrativa criada por Ira Levin, mas enquanto produtor de uma narrativa que lhe é própria, distanciando-se da linguagem literária e das noções de Levin, mesmo que ambas as produções sejam realizadas em momentos históricos tão próximos, lembrando que o livro é de 1967 e o filme de 1968, e mesmo que críticas e o próprio Levin tenham elogiado a fidelidade da

produção:

O resultado foi possivelmente a mais fiel adaptação filmica já feita. Ela incorpora todas as páginas dos diálogos do livro, e usa cores específicas mencionadas. Não foi apenas o primeiro filme hollywoodiano de Polanski como também o primeiro filme baseado no material de outra pessoa; eu não tenho certeza se ele sabia que tinha o direito de realizar modificações. Seu estilo discreto de direção complementou perfeitamente o estilo do livro, e o elenco não poderia ter sido melhor. Eu sou uma das muitas pessoas que reivindicam crédito por sugerir inicialmente Mia Farrow para o papel principal. (LEVIN, 2003)<sup>4</sup>.

Por sua vez, em diálogo com Certeau, o conceito de representação articulado a partir das reflexões de Chartier, é compreendido enquanto a base metodológica para a análise da fonte, que não constitui um espelho da realidade, mas sim uma representação da mesma. O diretor, nesse sentido, constrói representações por meio do filme, apropriando-se dos elementos da realidade histórica na qual se insere, ressignificando esses elementos com base em sua visão de mundo para então representa-los, não deixando de lado todo um ambiente cinematográfico no qual também se encontra.

<sup>4</sup> “The result was possibly the most faithful film adaptation ever made. It incorporates whole pages of the book’s dialogue and even uses specific colors mentioned. It was not only Polanski’s first Hollywood film but also the first one he made based on someone else’s material; I’m not sure he realized he had the right to make changes. His understated directorial style perfectly complemented the style of the book, and the casting couldn’t have been better. I’m one of several people who claim credit for first suggesting Mia Farrow for the leading role”. (LEVIN, 2003). Disponível: <https://www.criterion.com/current/posts/2541-stuck-with-satan-ira-levin-on-the-origins-of-rosemary-s-baby> Acesso: 27/09/2017.

Chartier e Certeau constituem então dois aportes metodológicos para a análise da fonte aqui proposta. Os autores não articulam suas reflexões possuindo o cinema enquanto foco, mas ainda assim podem ser usados para problematizar tal fonte. Chartier, por exemplo, cita a leitura de imagens em alguns momentos, e enfatiza a ampliação de objetos e fontes a partir de uma crítica da história cultural.

Dito isso, cabe ressaltar que o filme de Polanski não está isolado na realidade histórica na qual é produzido. Ele é apenas uma das produções cinematográficas da década de 1960 que representa Satã, bruxos, ocultismo, e a figura da mulher, por exemplo. Alguns desses outros filmes são *Djävulens Öga*<sup>5</sup> (1960), *La maschera del demônio*<sup>6</sup> (1960), *Night of the Eagle*<sup>7</sup> (1962), *The masque of the red death*<sup>8</sup> (1964), *The Skull*<sup>9</sup> (1965). Pensando na representação do uso de alucinógenos, identifica-se, também, *Curse of the Crimson Altar*<sup>10</sup> (1968), *The Trip*<sup>11</sup> (1967) e *Yellow Submarine*<sup>12</sup> (1968).

---

5 O olho de Satã. Disponível:  
<http://www.imdb.com/title/tt0053772/> Acesso:  
27/09/2017.

6 A maldição do demônio. Disponível:  
<http://www.imdb.com/title/tt0054067/> Acesso:  
27/09/2017.

7 A filha de Satã. Disponível:  
<http://www.imdb.com/title/tt0056279/> Acesso:  
27/09/2017.

8 A orgia da morte. Disponível:  
<http://www.imdb.com/title/tt0058333/> Acesso:  
27/09/2017.

9 A maldição da caveira. Disponível:  
[http://www.imdb.com/title/tt0059727/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0059727/?ref_=fn_al_tt_1) Acesso: 27/09/2017.

10 A maldição do altar escarlate. Disponível:  
<http://www.imdb.com/title/tt0062833/> Acesso:  
27/09/2017.

11 Viagem ao Mundo da Alucinação. Disponível:  
<http://www.imdb.com/title/tt0062395/> Acesso:  
27/09/2017.

12 Submarino Amarelo. Disponível:  
<http://www.imdb.com/title/tt0063823/> Acesso:  
27/09/2017.

Realizar um levantamento de outras produções cinematográficas do mesmo contexto histórico, e que apresentam em suas narrativas representações do satanismo e do uso de alucinógenos, vai ao encontro do conceito de representação articulado por Chartier, uma vez que o autor enfatiza uma construção contraditória da sociedade pelos diversos grupos que a compõem, sejam eles institucionalizados ou não.

O conceito de verossímil também justifica tal levantamento ao elucidar que uma narrativa deve encontrar correspondência em sua realidade, mas não apenas nela, sendo igualmente necessário um diálogo com outras narrativas do mesmo meio, que nesse caso é o cinematográfico.

O conceito de verossímil articulado na obra que contem reflexões de Christian Metz (1970) e Tzvetan Todorov (1970) por exemplo, auxilia a pensar a necessidade de uma correspondência do cinema ao real. Porém, o que determina o dizer é também o dito, vinculado à uma convenção tácita e generalizada que pretende que a escolha do filme como meio de expressão, como forma de dizer, limite por si mesma desde o princípio o campo do dizível, impondo assim a adoção preferencial de certos temas. (METZ, p. 17)

Além da utilização de Certeau e Chartier em prol de uma análise metodológica, parte-se também de outros autores que auxiliam a pensar a narrativa cinematográfica e os elementos específicos de sua linguagem. Marcel Martin (2005) traz uma perspectiva voltada para o elemento comercial do cinema, bem como alguns significados pontuais de sua linguagem como o que significa quando um objeto é filmado de cima ou de baixo, ou quando foi

inventado o travelling<sup>13</sup>. O autor traz essas informações sempre atentando para a ideia de que a câmera não é um instrumento passivo, mas sim ativo desse processo de criação da realidade fílmica.

Um cuidado direcionado à esse autor é efetuado no momento em que o mesmo elucida os significados de cada enquadramento e elemento da edição, deixando de considerar que tais significados podem modificar-se de acordo com o diretor que os aplica, e com o contexto de produção do filme, na medida em que existem flutuações no meio cinematográfico e essas edições podem ter uma intenção crítica, por exemplo.

Flávia Casarino Costa (2006) traz então uma abordagem a respeito do desenvolvimento desse meio cinematográfico, juntamente com outros autores no livro organizado por Fernando Mascarello. Suas reflexões auxiliam na compreensão de que o cinema conhecido hoje não é algo inventado apenas em um lugar do mundo, uma vez que o aparelho que projeta movimento foi uma invenção feita em vários locais no hall de invenções do século XIX.

No mesmo sentido, Morin indica que é impossível localizar a paternidade do cinema no nome de um país ou indivíduo, na medida em que na França, Estados Unidos, Dinamarca, Suécia, Alemanha, Rússia, filmavam-se cenas reais e as projetavam, realizando paulatinamente descobertas semelhantes. (MORIN, p. 68).

---

13 Inventado por um operador de câmera em 1896, o travelling é o movimento de câmera sobre uma superfície, dessa forma, ela não se mantém fixa e move-se pelo cenário. Pode deslocar-se, mantendo a mesma distância e o mesmo ângulo ao objeto, aproximando-se ou afastando-se, ou ainda contornando personagens ou objetos. Disponível: <https://luisteves.wordpress.com/video/planos-e-movimentos-de-camara/> Acesso: 14/09/2017

Em 1889 já identifica-se a câmera de Étienne-Jules Marey em Paris; 1893, Thomas Edison registrou a patente do quinetoscópio nos Estados Unidos; em 1895 os irmãos Mas e Emil Skladanowsky fizeram uma exibição de 15 minutos do bioscópio, seu sistema de projeção de filmes, em Berlim; por fim, também em 1895, os irmãos Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) realizaram em Paris uma demonstração do cinematógrafo. Tais aparelhos sofreram modificações em sua estrutura, no tornando-se mais leves e facilitando o transporte. Segundo Morin, por exemplo, o praxiscópio de Pateau se transformou em xootropo, lanterna mágica animada com projeção em tela e desenho animado. (COSTA, p. 18-19), (MORIN, p. 27).

A partir das reflexões dos autores é possível visualizar que, conforme as companhias são criadas, acompanhadas pelas produtoras e distribuidoras, a forma de filmar modifica-se. É nesse momento que os autores apresentam alguns movimentos artísticos específicos e gêneros cinematográficos que viabilizam a percepção do quanto um enquadramento pode possuir significados diferentes conforme a intenção daquele que o utiliza.

Mas além disso, todas essas mudanças, essas interações, descobertas de formas de montagem e edição, a modificação da representação do tempo e do espaço na narrativa, são elementos que gradativamente diferenciam o cinematógrafo do cinema. De acordo com Edgar Morin (2014), uma das características do cinema é a fragmentação da cronologia; o tempo torna-se mais fluido na narrativa, é submetido a compressões, alongamentos, velocidades distintas e retrocesso. (MORIN, p. 78-79).

No filme de Polanski, a narrativa não conta com muitos feedbacks ou retorno à memória dos

personagens, mas a fragmentação do tempo é perceptível quando os sonhos da personagem Rosemary (Mia Farrow), são representados, sem lógicas entre as cenas (em um momento ela está deitada em um suporte de madeira olhando para o teto da Capela Cistina, e logo em seguida, está em um barco em meio à tempestade). É possível visualizar nessas representações, um “[...] “tempo fluido é submetido a estranhas compressões e prolongamento. Ele é dotado de velocidades diferentes e, eventualmente, de retrocessos, como em marcha ré”. (MORIN, 2014, p. 78).

Ainda segundo Morin,

O cinematógrafo restituiu o movimento original das coisas. O cinema trouxe outros movimentos: mobilidade da câmera, ritmo da ação e da montagem, aceleração do tempo, dinamismo musical. Esses movimentos, ritmos e tempos se aceleram, conjugam-se e superpõem-se. (MORIN, 2014, p. 124)

Tais apontamentos dos autores são utilizados não com o mesmo intuito de um cineasta, uma vez que o presente trabalho localiza-se no campo da história. Dessa forma, não há a necessidade do conhecimento de todos os enquadramentos, tipos de lente e efeitos de câmera, mas cabe, portanto, pensar a relação dos mesmos, dessa forma de cinema, com o contexto no qual desenvolve-se.

Dessa forma, as análises de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) também auxiliam a pensar metodologicamente o filme, sendo um de seus destaques, a importância de não buscar passar para a linguagem escrita elementos que pertence ao visual, uma vez que são linguagens distintas. Não há a necessidade de descrever exaustivamente as cenas, procurando abarcar toda a complexidade do audiovisual, efeitos de câmera, iluminação. É preciso realizar um recorte. A descrição das cenas é necessária, mas é indispensável um

objetivo, frente a impossibilidade da descrição de tudo que contém.

A definição dos objetos é, portanto, parte do processo de análise metodológica, pois sem eles, a descrição ficaria exaustiva, sem objetivo, e a pesquisa histórica deixaria de ser efetuada.

Partindo dos apontamentos de Vanoye e Goliot-Lété, e pensando também na construção de uma narrativa cinematográfica, a presente abordagem divide a narrativa da película para uma melhor percepção das representações ali construídas: representação do satanismo e do uso de alucinógenos. A divisão foi feita procurando respeitar a narrativa do filme e os acontecimentos que fornecem seu sentido e ritmo.

A película, nesse caso, pode ser dividida em seis partes, sendo elas: 1) do início do filme até o estabelecimento do casal Rosemary e Guy Woodhouse em seu novo apartamento. 2) do seu estabelecimento até a cena do ritual com Satã. 3) do ritual com Satã até a descoberta da gravidez. 4) da descoberta da gravidez até o fim das dores que a mesma lhe causa. 5) da parada da dor até o parto. 6) do parto até o fim do filme.

Em cada uma dessas partes a forma de interação entre os personagens é distinta, identificam-se acontecimentos fundamentais para a narrativa, a forma de construção do cenário modifica-se, suas cores, figurino, posicionamento da câmera que passa a dar prioridade para elementos diferentes, mas de fato, uma característica que permanece constante até o fim do filme é a câmera sempre mostrando a personagem Rosemary ou o que ela está vendo.

A narrativa possui uma continuidade, mas também é marcada por algumas rupturas que inclusive movimentam essa mesma narrativa, organizada a partir do gênero do terror. O gênero da película é outro elemento de importância para uma análise

metodológica, uma vez que a mesma história construída com base em outro gênero resultaria em representações distintas.

A intenção da película, em um primeiro momento, é provocar medo. Neste caso, isso é feito por meio de inúmeros elementos específicos do cinema como a luminosidade utilizada de uma forma pontual, deixando espaço para locais mais escuros e desconhecidos; a descontinuidade dos sonhos de Rosemary também provoca desconforto; os sons de canto e ocarina<sup>14</sup> provenientes do outro lado da parede do quarto do casal Woodhouse; o aspecto animalesco de Guy Woodhouse na cena do ritual com Satã em conjunto com cenas mais rápidas; a escolha de não mostrar Satã por inteiro mas apenas partes de seu corpo, suas garras, escamas, seus olhos.

Os próprios atores e sua incorporação ao personagem provocam medo. Mia Farrow, por exemplo, quando interpreta a cena em que Rosemary deixa de sentir as dores, está muito magra, pálida, com a face chorosa, um vestido vermelho e rindo de alegria pois seu bebê está vivo, mas diferentemente dela, o espectador sabe quem é o pai. Guy retira a mão rapidamente quando sente o chute do bebê, e aquela cena pode torna-se perturbadora.

Os autores que auxiliam a pensar o terror na narrativa são Noel Carroll (1999), Jean Delumeau (1989) e Yi-Fu Tuan (2007), os quais apresentam o medo enquanto um objeto passível de estudo. Carroll é um filósofo que analisa algumas narrativas de horror, não limitando-se somente ao cinema e direcionando-se também para o campo da literatura.

A escolha do gênero e dos temas presentes no filme não é algo

aleatório, o que já pode ser percebido por meio da articulação do conceito de representação de Roger Chartier. Nesse sentido, o conceito novamente contribui para a compreensão da escolha dos temas e demais elementos da narrativa.

O cinema precisa representar aquilo que é verossímil, que está presente no contexto histórico de sua produção. É indispensável que o público reconheça o que está sendo representado, o que justifica, no caso do filme proposto, a presença do grupo de satanistas e a utilização de drogas para alterar a consciência de uma personagem.

Nesse sentido, cabe observar novamente a construção da narrativa, que inicia como um romance: um casal procurando um local para morar, para ter filhos e constituir uma família. Esse casal interage com seus vizinhos, e passa a criar relações naquele espaço. Roman Polanski em uma de suas entrevistas fala que tudo que está no filme poderia acontecer para qualquer um.

Tal indicação proveniente do diretor é um elemento chave para o terror da narrativa. A possibilidade indicada por Polanski gera insegurança no público na medida em que seus próprios vizinhos, com os quais os indivíduos relacionam-se e estabelecem laços, podem não atender totalmente às expectativas de normalidade. Isto, na década de 1960 nos Estados Unidos é significativo. O que provoca medo naquele contexto histórico?

Quando observa-se um filme de terror da década de 1960 e outros produzidos mais recentemente, é clara a diferença nas formas com que o medo é provocado. Os temas podem permanecer, mas a forma com que são representados muda significativamente. *O bebê de Rosemary* está inserido em uma forma de fazer terror específica de um momento, com determinados temas e enfoques. O verossímil é, portanto, histórico.

<sup>14</sup> Ocarina é um antigo instrumento musical de sopro. Disponível: <http://www.todosinstrumentosmusicais.com.br/imagens-do-instrumento-ocarina.html> Acesso: 30/09/2017

## Referências

- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CERTEAU, Michel de. **La debilidad de creer**. Buenos Aires: Katz, 2006.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1991.
- 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.).
- DANCE OF THE VAMPIRES (A Dança dos Vampiros). Direção de Roman Polanski. Roteiro de [Roman Polanski](#) e [Gérard Brach](#). ING/USA. Produzido por [Gene Gutowski](#). Dist. Metro Goldwyn Mayer - MGM / Cadre / Filmways, Metrocolor / Panavision. 1967, 1 disco (1h 48 min.) DVD.
- 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.).
- KANAL (Kanal). Direção de Andrzej Wajda. Roteiro de Jerzy Stefan Stawiński. PL. Produzido por Zespół Filmowy "Kadr". P.P. Film Polski, 1957, (91 min.).
- LA MASCHERA DEL DEMÔNIO (A máscara de Satã). Direção de Mario Bava. Roteiro de Ennio De Concini, Mario Serandrei. IT. Produzido por galatea Film, Jolly Film, Alta Vista Productions. Dis. Unidis, 1960, (87 min.).
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005
- MASCARELLO, Fernando (org). História do Cinema Mundial. Campinas: Papirus, 2006.
- METZ, Christian. El decir y lo dicho em el cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil? In: BARTHES, R; KRISTEVA, J. y otros. **Lo verosímil**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1970. min.).
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de Antropologia Sociológica. SP: É Realizações Editora, 2014
- NIGHT OF THE EAGLE (A filha de Satã). Direção de Sidney Hayers. Roteiro de Frits Leiber Jr., Charles Beaumont. UK. Produzido por Independent Artists. Dist. Anglo-Amalgamated Film Distributors, 1962, (90min.).
- 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: 13/09/2017.
- ROMAN POLANSKI ON ROSEMARY'S BABY: CONVERSATIONS INSIDE THE CRITERION COLLECTION. (Roman Polanski: em O bebê de Rosemary). USA. Produzido por Karen Stetler. Dist. Criterion Collection, 2012, (47 min).
- ROSEMARY'S BABY: A RETROSPECIVE (Entrevistas retrospectivas com Roman Polanski, Robert Evans e Richard Sylbert). USA. Produzido pela Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures, 2000, DVD, 17 min
- THE MASQUE OF THE RED DEATH (A orgia da morte). Direção de Roger Corman. Roteiro de Charles Beaumont, R. Wright Campbell. USA/UK. Produzido por Alta Vista Productions. Dit. Anglo-Amalgamated Film Distributors, American International Pictures (AIP), 1964, (89
- 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.).
- VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise filmica**. Ed. 2. Campinas – SP: Papirus editora, 1994.
- YELLOW SUBMARINE (Submarino Amarelo). Direção de George Dunning. Roteiro de Lee Minof, John Lennon, Paul McCartney, Al Brodax, Jack Mendelsohn, Erich Segal, Roger McGough. UK/USA. Produzido por Apple Corps, King Features Production, TVC London. Dist. United Artists Corporation, 1968, (90 min.).