

**Marcelo Eduardo
Marchi**

UFSCar – Universidade
Federal de São Carlos
São Carlos, São Paulo,
Brasil

**Alessandro Constantino
Gamo**

UFSCar – Universidade
Federal de São Carlos
São Carlos, São Paulo,
Brasil

A LITERATURA REMEDIADA NOS FILMES E SÉRIES *SLASHER*: UMA ABORDAGEM INTERMIDIÁTICA

REMEDIED LITERATURE IN SLASHER MOVIES AND SERIES: AN INTERMEDIATIC APPROACH

RESUMO

O artigo se relaciona com o estudo da intermedialidade e propõe-se a investigar os possíveis objetivos dos realizadores de filmes e séries *slasher* ao fazerem uso da literatura em um subgênero que não possui raízes literárias tão aparentes. Para tanto, são analisados exemplos presentes em filmes como *Halloween: a noite do terror* e *A hora do pesadelo* e na série televisiva *Scream*, levando à conclusão de que não se trata de uma tentativa de “legitimação artística”, e sim da literatura sendo utilizada nessas obras para realçar aspectos das suas tramas e discutir-se a própria ficção.

Palavras-chave: intermedialidade; *slasher movie*; literatura em cinema e televisão.

ABSTRACT

The article is related to the study of intermediality and proposes to investigate the possible goals of slasher film and series authors when making use of literature in a subgenre that does not have such apparent literary roots. To do so, examples from films such as *Halloween* and *A nightmare on Elm Street* and the *Scream* TV series are analyzed, leading to the conclusion that this is not an attempt at “artistic legitimacy”, but rather the literature being used in these works to highlight aspects of their plots and to discuss fiction itself.

Keywords: intermediality; *slasher movie*; literature on film and television.

Recebido: 22/10/20 / Aprovado: 15/02/22

Como citar: MARCHI, Marcelo Eduardo; GAMO, Alessandro Constantino. A Literatura Remediada nos Filmes e Séries 2: uma abordagem intermidiática. Revista GEMInIS, v. 13, n. 1, pp. 204-220, jan./abr. 2022.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

1. INTRODUÇÃO

Como André Bazin apontava em seu texto *Por um cinema impuro – Defesa da adaptação* (1991), no qual discorre sobre a “impureza” do cinema, a sétima arte sempre se permitiu recorrer a outras artes, como a literatura e o teatro. Naquele texto, Bazin se colocava na contramão da linha de pensamento dos defensores de uma suposta essência puramente cinematográfica e defendia as (boas) adaptações literárias e teatrais como uma prática que traria benefícios tanto para o cinema, quanto para a arte que estaria sendo adaptada. Décadas depois, e já no terreno da intermedialidade, Lúcia Nagib (2014, p. 21) ampliou ainda mais a discussão iniciada por Bazin ao analisar tal hibridização não como um fim em si, mas como “o lugar de uma crise”, onde, devido à sua inerente incompletude, uma mídia convoca outra a lhe preencher as lacunas.

Independentemente dos defensores e detratores, e dos prós e contras dessa hibridização, a própria história do cinema evidencia a importância das adaptações literárias na consolidação da sétima arte e na sua consequente ramificação – como aconteceu também com a literatura - em uma variedade de gêneros e subgêneros - entre eles, o terror, que, tendo o rico legado do seu precursor literário ao qual se voltar, construiu-se a partir tanto de adaptações de novelas e romances góticos, quanto de histórias originais influenciadas por esse gênero literário.

De acordo com a *Encyclopaedia Britannica* (2017), *O castelo de Otranto* (*The castle of Otranto*, 1764), de Horace Walpole, é considerada a primeira novela gótica em língua inglesa. Reunindo ambientação medieval sombria, eventos sobrenaturais e personagens fadados à tragédia, a obra foi sucedida por outras que apresentavam elementos similares, tais como *Os mistérios de Udolfo* (*The mysteries of Udolpho*, 1794), de Ann Radcliffe, *O monge* (*The monk*, 1796), de Matthew Gregory Lewis, e, no século subsequente, os enormes sucessos *Frankenstein* (*Frankenstein; or, the modern Prometheus*, 1816), de Mary Shelley, *O médico e o monstro* (*Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886), de Robert Louis Stevenson, e *Drácula* (*Dracula*, 1897), de Bram Stoker, além das obras de Edgar Allan Poe.

Assim, na mesma época em que *Drácula* era publicado,

os irmãos Lumière estavam animando esqueletos dançarinos na França (*The skeleton of joy, Le squelette joyeux*, 1897¹), enquanto cineastas japoneses estavam criando curtas-metragens como *Resurrection of a corpse* (*Shinin no sosei*, 1898). O mágico-transformado-em-cineasta Georges Méliès é quem mais costumeiramente é citado como tendo criado o primeiro filme de terror, com o curta-metragem *O solar do diabo* (*Le manoir du diable*, 1896), que apresenta

¹ Há controvérsias a respeito do ano de lançamento desse curta-metragem, sendo possível encontrar registros creditando-o tanto a 1897, quanto a 1895 e 1898.

a transformação de um morcego em humano, espectros e uma encarnação do demônio, tudo em pouco mais de três minutos (BUTCHART, 2016, p. 100, tradução nossa)².

Além desses enredos originais, as adaptações de novelas góticas não demoraram a surgir, com Frankenstein, de J. Searle Dawley, sendo lançado em 1910. Vale lembrar também dos filmes de F. W. Murnau que adaptavam O médico e o monstro e Drácula (ainda que este último numa versão não autorizada), respectivamente *Der Januskopf* (1920) e *Nosferatu (Nosferatu, eine symphonie des grauens)*, 1922). No início da década de 1930, quando enfim emergiu o termo “filme de terror”, este estava particularmente associado a uma série de filmes da Universal Pictures inaugurada justamente por Drácula (*Dracula*, 1931), de Tod Browning, e Frankenstein (1931), de James Whale, versões cinematográficas de peças teatrais, por sua vez, baseadas em obras góticas (HUTCHINGS, 2017, p. 01).

Com o terror já sendo reconhecido pela indústria e pelo público como um gênero cinematográfico - inclusive, bastante lucrativo, uma vez que os filmes estrelando Drácula e Frankenstein ganharam sequências e acabaram gerando franquias -, era inevitável que mais e mais produções chegassem às telas, expandindo os temas abordados e, com o decorrer das décadas, dando origem a subgêneros, como a ficção científica de terror, o *splatter* e o *torture porn*, muitos deles distantes (para dizer o mínimo) de possíveis raízes literárias. É o caso do *slasher movie*.

Como acontece com boa parte dos subgêneros cinematográficos, o *slasher movie* foi sendo pouco a pouco construído como tal. Diversos filmes que enveredaram pela premissa do “psicopata utilizando objetos cortantes para atacar suas vítimas” adicionaram algum novo ingrediente à fórmula que mais tarde tornaria o *slasher movie* uma vertente distinta. Por isso, não existe um consenso quanto a qual produção realmente inaugurou o subgênero. Carol J. Clover considera O massacre da serra elétrica (*The Texas chainsaw massacre*, 1974), de Tobe Hooper, como o primeiro exemplar de uma nova fase, e que, junto com Halloween: a noite do terror (*Halloween*, 1978), de John Carpenter, “[...] ele gerou uma nova inundação de variações e imitações” (1987, p. 192, tradução nossa)³. Já Jim Harper (2004) aponta que o filme de Hooper conta não com um assassino solitário, como convencionou-se posteriormente nos *slasher movies*, e sim com uma família inteira de maníacos. Se nos ativermos aos três elementos iconográficos que, segundo Richard Nowell (2010),

² The Lumière brothers were animating dancing skeletons in France (*The Skeleton of Joy, Le squelette joyeux*, 1897), while Japanese film-makers were creating shorts such as *Resurrection of a Corpse (Shinin no sosei)*, 1898). It is the magician-turned-film-maker Georges Méliès who is most often cited as creating the first horror film, with the short *The Devil's Castle (Le manoir du diable)*, 1896), which features a bat-to-human transformation, spectres and an incarnation of the devil, all in just over three minutes.

³ [...] it engendered a new spate of variations and imitations.

formam a estrutura básica dos *slasher movies* (e dos quais falaremos mais adiante), O massacre da serra elétrica realmente ficará de fora da classificação. Harper (2004, p. 10) também considera Noite do terror (*Black Christmas*, 1974), de Bob Clark, um “proto-*slasher*”, enquanto Nowell constrói a argumentação de seu livro *Blood money: a history of the first Teen Slasher Film Cycle* (2010) em torno da ideia de que o filme de Clark é o ponto zero do subgênero.

Como Nowell cita, a estrutura básica dos *slasher movies* é composta de

[...] três elementos iconográficos: um cenário distinto, um assassino sombrio e um grupo de jovens. A ação é largamente confinada a uma única locação não urbana [...] permitindo que um perseguidor solitário empunhando lâminas represente uma ameaça grave e despercebida a um coletivo de jovens fisicamente aptos (RUBIN, 1999, p. 162 *apud* NOWELL, 2010, p. 25, tradução nossa)⁴.

Detendo-se um pouco mais em dois desses elementos, pode-se perceber que o assassino geralmente é mascarado e/ou possui um rosto deformado, como no caso dos personagens Leatherface, de O massacre da serra elétrica, Michael Myers, de Halloween: a noite do terror, Jason Voorhes, de Sexta-feira 13 (*Friday the 13th*, 1980), de Sean S. Cunningham, e Freddy Krueger, de A hora do pesadelo (*A nightmare on Elm Street*, 1984), de Wes Craven. No que se refere às jovens vítimas, elas se encaixam em padrões bastante simples, como afirma John Kenneth Muir (2007). Esse autor aponta alguns tipos de personagens jovens recorrentes em *slasher movies*, como “a vadia” (“*the bitch*”), “o palhaço” (“*the practical joker*”) e “o atleta” (“*the jock*”), somando-os à costumeiramente virginal sobrevivente do grupo, “a Garota Final” (“*the Final Girl*”), termo cunhado por Clover (1987). São arquétipos cuja instrumentalidade foi explorada de maneira sagaz no *slasher movie* metalinguístico O segredo da cabana (*The cabin in the woods*, 2011), de Drew Goddard.

Outro ponto de discordância entre alguns autores que estudam os *slasher movies* é a real relevância de Psicose (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock - adaptação literária da novela de mesmo nome escrita por Robert Bloch e lançada em 1959 -, para a gênese do subgênero. Clover afirma categoricamente que “o ancestral imediato do filme *slasher* é Psicose, de Hitchcock” (1987, p. 192, tradução nossa)⁵. Harper (2004) cita dois elementos recorrentes nos *slasher movies* - a presença de um assassino sexualmente ambíguo que usa um disfarce para praticar seus crimes e a utilização da câmera subjetiva para representar o ponto de vista dele - como diretamente influenciados pelo filme de Hitchcock. Já Nowell declara que

⁴ [...] three iconographic elements: a distinct setting, a shadowy killer, and a group of youths. Action is confined largely to a single non-urban location [...] permitting a lone blade-wielding to pose a grave and unnoticed threat to a collective of physically fit young people.

⁵ The immediate ancestor of the slasher film is Hitchcock's Psycho.

[...] as primeiras tentativas de mapear a trajetória histórica da produção de filmes *slasher* adolescentes geralmente começavam com *Psicose* ou *O massacre da serra elétrica*, dois filmes americanos que exibiam apenas semelhanças tangenciais com *slashers* adolescentes e que não influenciaram a produção ou o conteúdo de filmes *slasher* adolescentes de qualquer maneira significativa (2010, p. 45, tradução nossa)⁶.

O autor vai mais longe ao dizer:

[...] embora *Psicose* fosse um grande sucesso, é, como Robert E. Kapsis declara (1992, p. 159), implausível pensar que grande número de cineastas tentou capitalizar suas realizações financeiras quase duas décadas mais tarde com um produto que continha similaridades insignificantes (NOWELL, 2010, p. 46, tradução nossa)⁷.

Assim, ainda que tal visão seja desconsiderada a fim de se seguir a linha de pensamento de Clover ao tratar *Psicose* como o “ancestral” do *slasher movie*, fica claro que a origem desse subgênero encontra-se apenas muito superficialmente relacionada à literatura. E é justamente por isso que se torna bastante curioso o fato de a literatura possuir uma presença regular em seus filmes e séries de tevê – há exemplos em *Halloween: a noite do terror*, *A hora do pesadelo* e em episódios da série televisiva *Scream* (2015 – 2019), de Jill Blotvogel, Dan Dworkin e Jay Beattie. Dessa maneira, o objetivo deste artigo é investigar quais seriam as possíveis intenções dos realizadores ao fazerem uso da literatura em um subgênero como o *slasher movie*.

Para isso, além de todo o referencial teórico proporcionado por pesquisadores que vêm estudando o *slasher movie*, como os já citados Clover, Nowell, Harper e Muir, pretendo me guiar por conceitos surgidos ou apresentados durante o estudo da intermedialidade, como a remediação de Bolter e Grusin (1999) e a “ansiedade da influência” cunhada por Harold Bloom (2002) e bastante trabalhada por Ágnes Pethö (2011).

2. LITERATURA E *SLASHER*: Análise de uma relação insuspeita

Portanto, retomo a pergunta norteadora do trabalho: quais seriam os motivos para um subgênero como o *slasher movie*, que não possui raízes literárias tão aparentes, recorrer tão repetidamente à literatura?

⁶ [...] early attempts to chart the historical trajectory of teen slasher film production usually began either with *Psycho* or *The Texas Chainsaw Massacre*, two American films that exhibited only tangential similarities to teen slashers and which did not influence teen slasher film production or content in any meaningful way.

⁷ [...] although *Psycho* was a big hit, it is, as Robert E. Kapsis intimates (1992, p. 159), implausible to think that large numbers of filmmakers attempted to capitalize on its financial achievements almost two decades later with product that contained negligible similarities.

Uma das hipóteses seria a busca por uma espécie de “legitimação” desse subgênero por meio de uma mídia supostamente dotada de maior valor artístico – no caso, a literatura. Ao retomar o conceito de “ansiedade da influência” de Bloom em sua análise da obra do cineasta francês Jean-Luc Godard, Pethö declara que a literatura seria como “[...] uma grande autoridade que o cinema tem que aceitar” (2011, p. 233, tradução nossa)⁸. Ela cita T. Jefferson Kline (1992) ao dizer que os cineastas da *Nouvelle Vague* “[...] desenvolveram uma relação ambivalente, quase edípica, com a literatura [...]” (2011, p. 233, tradução nossa)⁹, e que esta seria “[...] tanto um modelo ao qual aspirar quanto uma autoridade a ser continuamente desafiada” (2011, p. 233, tradução nossa)¹⁰. Bolter e Grusin apontam a necessidade de remediação de uma mídia por outra, ao mesmo tempo em que ressaltam a dicotomia existente nessa relação: “Um meio na nossa cultura nunca pode operar em isolamento, porque ele deve entrar em relações de respeito e rivalidade com outra mídia” (1999, p. 65, tradução nossa)¹¹.

É preciso ter em mente que, na década de 1970 e principalmente na de 1980, os *slasher movies* não eram vistos com bons olhos dentro do terror, gênero que, por si só, já era encarado com ressalvas por parte da crítica e do público. Clover ilustra o status do *slasher* dizendo que, no grau mais alto do terror, encontram-se clássicos como *Nosferatu*, *Drácula* e alguns trabalhos de Hitchcock. Mais abaixo na escala, *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's baby*, 1968), de Roman Polanski, *O exorcista* (*The exorcist*, 1973), de William Friedkin, *O iluminado* (*The shining*, 1980), de Stanley Kubrick, entre outros. E, na parte inferior, abaixo da vegetação rasteira cinematográfica, está o *slasher* (1987, p. 187). Logo, seria compreensível que os profissionais envolvidos com a produção de *slasher movies* possuísem a preocupação de conferir um maior prestígio àquilo que estavam desenvolvendo. Porém, recuando até os primórdios do subgênero, vemos que qualquer possível anseio por reconhecimento artístico por parte dos criadores desses filmes encontrava-se irremediavelmente em segundo plano diante dos imperativos comerciais. Nowell aponta que *Noite do terror*, frequentemente considerado o primeiro *slasher movie* produzido, surgiu como

[...] o primeiro *blockbuster* calculado a receber subsídios de produção do governo canadense, tornou-se um filme que um grande estúdio americano tinha a expectativa de que virasse um

⁸ [...] a major authority that cinema has to come to terms with.

⁹ [...] developed an ambivalent, almost oedipal relationship to literature [...]

¹⁰ [...] both a model to aspire to and an authority to be continually challenged.

¹¹ A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media.

dos filmes jovens de maior arrecadação na história dos EUA, e terminou como um desastre de bilheteria (2010, p. 18, tradução nossa)¹².

Na época, a indústria de cinema canadense já havia tentado por diversas vezes emplacar um filme nacional entre as grandes bilheterias mundiais, sempre sem sucesso. Noite do terror foi então planejado desde o início para gerar uma enorme receita, e, embora também não tenha atingido o objetivo, mostrou que sua fórmula possuía certo apelo comercial (NOWELL, 2010, p. 65). Lançado quatro anos depois, Halloween: a noite do terror

[...] foi de fato trabalhado para capitalizar o desenvolvimento de *blockbusters* e aproveitar a crescente confiança que Hollywood depositava em filmes adolescentes despreocupados e com “apelo às mulheres”, como *Carrie, a estranha* [(*Carrie*, 1976), de Brian De Palma] [...]” (NOWELL, 2010, p. 18, tradução nossa)¹³.

Tendo sido realizado com cerca de 300 mil dólares e faturado mais de 80 milhões (HARPER, 2004, p. 12-13), Halloween: a noite do terror instigou os produtores de cinema da época, que viram nessa produção independente e de baixo orçamento um modelo a ser seguido.

Por melhor que fosse Halloween: a noite do terror, não era *O poderoso chefão* [(*The godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola] [...], e pouquíssimos produtores duvidavam que seu sucesso não pudesse ser duplicado (*sic*). Quase todas as companhias, das maiores às mais desconhecidas, flertaram com a ideia de produzir um *slasher* barato, cruzando os dedos e esperando pelo ouro (ROCKOFF, 2002, p. 62, tradução nossa)¹⁴.

Portanto, o *slasher movie* não se desenvolveu a partir de preocupações altamente artísticas, tampouco de um anseio por legitimação através da aproximação com um assim chamado nível superior de arte. Os cineastas independentes por trás desses filmes eram pessoas com visão de negócios e que entendiam a mudança de cenário que estava ocorrendo na indústria do cinema naquele momento. Consequentemente, moldavam seus filmes com fins comerciais, tendo em vista obter um alto retorno financeiro a partir de baixos orçamentos, conseguir contratos com as grandes distribuidoras e inserir-se no *mainstream* cinematográfico americano (NOWELL, 2010, p. 35).

¹² [...] the first calculated blockbuster to receive production subsidies from the Canadian government, became a film that a major American studio expected to be one of the highest earning youth-centered films in US history, and turned out to be a box-office disaster.

¹³ [...] was in fact crafted to capitalize on developments in blockbuster filmmaking and tap into the growing confidence that Hollywood placed in light-hearted “female friendly” teen films like *Carrie* [...].

¹⁴ As good as Halloween was, it was not *The Godfather* [...] and very few producers doubted that its success could not be duplicated. Almost every company, from the majors to the unheard-of, flirted with the notion of producing a cheap slasher, crossing their fingers and hoping for gold.

Uma segunda hipótese para a presença da literatura nessas produções seria o fato de boa parte de seus personagens, bem como do público-alvo (NOWELL, 2010, p. 13), ser composta por jovens em idade de Ensino Médio (*a high school* americana), e, dessa forma, as aulas de Literatura e Inglês se mostrariam o terreno ideal para a inserção e discussão de assuntos referentes à própria ficção, como enredo, temática e estrutura – discussão essa que, inclusive, tornou-se o material dos *slasher movies* metalinguísticos, como os filmes da franquia Pânico (*Scream*, 1996 - 2011), de Wes Craven.

Antes de Pânico, Craven havia dirigido *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger* (*Wes Craven's new nightmare*, 1994), um dos primeiros *slasher movies* verdadeiramente autorreferentes (HARPER, 2004, p. 24). Na trama, Heather Langenkamp (atriz que viveu Nancy, heroína do primeiro filme da franquia *A hora do pesadelo*), Robert Englund (intérprete de Freddy Krueger) e o próprio Craven interpretam a si mesmos, todos em perigo após Freddy escapar do mundo fílmico para o “real”. Dois anos depois,

[...] Wes Craven continuou seus experimentos em autorreferencialidade com o sucesso Pânico, um filme *slasher* onde o assassino é alta e explicitamente consciente dos aspectos do *slasher*, e as vítimas em potencial devem estar conscientes desses aspectos a fim de sobreviver. [...] Pânico resultou em três sequências, e em sua imediata esteira através do resto da década foram lançados filmes *slasher* que ou emulavam a tendência de Pânico à metanarração, como *Lenda urbana* (*Urban legend*,] 1998; dir. Jamie Blanks), ou tomavam o filme como uma deixa para um interesse revisado no modelo original do *slasher*, como *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* (*I know what you did last summer*,] 1997; dir. Jim Gillespie) (CLAYTON, 2015, p. 10, tradução nossa)¹⁵.

Logo, talvez não seja mera coincidência que, em Pânico 2 (*Scream 2*, 1997), estando os personagens já na universidade, a aula de Cinema possa tomar o lugar da aula de Literatura como terreno obviamente mais conveniente para se discutir o próprio cinema.

Um exemplo bastante ilustrativo dessa segunda hipótese, e da intermedialidade em plena ação, é encontrado na série *Scream*, a começar pelo fato de que se trata de uma série de tevê derivada de uma franquia de filmes. E, especificamente em uma cena do seu episódio piloto, a discussão sobre a novela *O castelo de Otranto* durante uma aula de Inglês serve de ponto de partida para comentar-se como o gênero literário gótico havia se espalhado pela televisão naquela época, através de séries como *Bates Motel* (2013 - 2017), de Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano, *Hannibal* (2013

¹⁵ [...] Wes Craven continued his experiments in self-referentiality with the successful film *Scream*, a *slasher* film where the killer is highly and explicitly aware of the tropes of the *slasher*, and the potential victims must be aware of these tropes in order to survive. [...] *Scream* resulted in three sequels, and in its immediate wake through the rest of the decade, *slasher* films were released that either emulated *Scream*'s tendency to metanarration, such as *Urban Legend* (1998; dir. Jamie Blanks), or took the film as a cue for revised interest in the original *slasher* template, such as *I Know What You Did Last Summer* (1997; dir. Jim Gillespie).

- 2015), de Bryan Fuller, *The walking dead* (2010 – presente), de Frank Darabont, e *American horror story* (2011 – presente), de Brad Falchuk e Ryan Murphy (com exceção desta última, todas adaptadas da literatura ou das histórias em quadrinhos), com a própria *Scream* agora vindo se juntar a elas.

Por fim, o debate chega aos *slasher movies*, e um dos alunos, Noah, afirma que “não dá para transformar um *slasher movie* em uma série de tevê”, pois “*slasher movies* são intensos e rápidos”, enquanto “a tevê precisa estender as coisas”. Tal fala remete ao conceito de remediação de Bolter e Grusin, definido como “[...] a lógica formal pela qual novas mídias remodelam formas de mídia anteriores” (1999, p. 273, tradução nossa)¹⁶, e, em igual medida, à afirmação de Nagib (2014, p. 21) sobre a inerente insuficiência de uma mídia, uma vez que o personagem está comentando sobre a suposta impossibilidade da própria mídia em que está inserido, a televisão, em adaptar o subgênero cinematográfico do qual *Scream* se origina. A cena ironiza essa insuficiência, e, ao mesmo tempo em que estabelece, já no primeiro episódio, a intenção metalinguística da série, herdada da franquia cinematográfica da qual surgiu, também aproveita para explicitar o “elefante na sala”, ao brincar com as incertezas quanto à viabilidade de uma boa adaptação que naturalmente acompanhariam o lançamento de uma série derivada de um filme.

Uma terceira hipótese seria a da literatura sendo empregada como instrumento narrativo: ou como um espelho do que ocorre na trama do filme/da série, ou para tecer um comentário muitas vezes sutil sobre a ação e os personagens. No quinto episódio da primeira temporada de *Scream*, intitulado *Exposed*, a protagonista tem sua intimidade revelada ao ser divulgado um vídeo que a mostra tendo relações sexuais. Nesse mesmo episódio, na aula de Inglês de sua turma, é analisada a obra *A letra escarlate* (*The scarlet letter*, 1850), de Nathaniel Hawthorne, cujos temas passam por opressão feminina, humilhação pública e estigmatização social. O professor compara as duas situações: “O nascimento do filho ilegítimo de Hester Prynne [protagonista do romance] levou-a a ser exposta e assediada, como *cyber-bullying* à moda puritana”.

Outro exemplo são as cenas em aulas de Inglês presentes em *Halloween: a noite do terror* e *A hora do pesadelo*. Segundo Muir, os dois filmes “[...] compartilham o que parece ser uma cena muito similar, e, no entanto, em cada filme a cena apresenta uma ideologia diferente” (2000, p. 80, tradução nossa)¹⁷. Em *Halloween: a noite do terror*, a protagonista e “Garota Final” Laurie Strode se encontra distraída enquanto a professora discorre sobre o conceito de destino através de uma abordagem literária. Ela então vê pela janela a figura de Michael Myers parada do outro lado da rua. “A sugestão de Carpenter é que Laurie, de fato, vislumbrou seu destino. Como a professora explica,

¹⁶ [...] the formal logic by which new media refashion prior media forms.

¹⁷ [...] share what appears to be a very similar scene, and yet in each film the scene plays out a different ideology.

'não se pode escapar do destino', e por isso Laurie não pode escapar da sua iminente conexão com o assassino em série fugitivo” (MUIR, 2000, p. 80, tradução nossa)¹⁸. Para Samuels, um dos autores analisados na aula¹⁹, “o destino é um elemento natural, como terra, ar, fogo e água”, o que, no contexto do filme, é um conceito possível de ser aplicado ao próprio Michael Myers. O assassino é descrito como o puro mal pelo Dr. Loomis, psiquiatra que o caça (e que, de certa forma, remete a uma tradição literária de personagens obcecados pelas suas nêmesis, como o professor Abraham Van Helsing, de Drácula, e o capitão Ahab, de *Moby Dick (Moby-Dick; or, the whale, 1851)*, de Herman Melville (BOOKER, 2021, on-line)), e outros personagens se referem a ele como o bicho-papão. Myers “[...] é uma força da natureza, algo como a personificação do destino conforme descrita por ‘Samuels’” (BOOKER, 2021, on-line, tradução nossa)²⁰, e essa cena intermidiática

[...] ajuda a estabelecer a noção de que Michael é mais do que um perturbado jovem de 21 anos, ajudando a deixar claro que ele não deve ser interpretado de forma literal, mas de forma alegórica, como uma representação de todos os perigos que nos ameaçam enquanto vivemos nossas vidas aparentemente seguras (BOOKER, 2021, on-line, tradução nossa)²¹.

Na cena de A hora do pesadelo, a também protagonista e “Garota Final” Nancy ouve sua professora discutir duas obras de William Shakespeare, Júlio César (*The tragedy of Julius Caesar*, data provável 1599) – especificamente um trecho que menciona “sonhos maus”, o que se relaciona diretamente com o assassino onírico Freddy Krueger - e Hamlet (data incerta entre 1599 e 1602). Como Muir aponta:

a professora observa que Hamlet estampa as mentiras de sua mãe, algo que Nancy também fará em A hora do pesadelo, e que o príncipe sonda e escava para encontrar a verdade, também como Nancy fará antes do clímax do filme de Craven. A filosofia de A hora do pesadelo sugere que apenas cavando abaixo da superfície, procurando explicitamente pela verdade, pode-se superar as mentiras dos pais e sobreviver (2000, p. 80, tradução nossa)²².

Como prenuncia essa cena, Nancy irá descobrir que seus pais foram responsáveis pela morte de Freddy e que, tendo retornado com poderes sobre os sonhos, ele agora pretende matá-la

¹⁸ Carpenter's implication is that Laurie has, in fact, just glimpsed her fate. As the teacher explains on the soundtrack, “You can't escape fate”, and so Laurie cannot escape her impending connection with the escaped serial killer.

¹⁹ Pelo que foi possível apurar, os autores mencionados na cena, “Samuels” e “Costain”, são fictícios.

²⁰ [...] is very much a force of nature, something like the personification of fate as described by “Samuels”.

²¹ [...] helps to establish the notion that Michael is more than a disturbed twenty-one-year-old, helping to make clear that he is not to be interpreted in any sort of literal way but in an allegorical way, as a figure of all the dangers that threaten us as we go about our seemingly safe lives.

²² The teacher notes that Hamlet stamps out the lies of his mother, something which Nancy will do in Elm Street as well, and that the prince probes and digs to find the truth, again as Nancy will do before the climax of Craven's picture. The Elm Street philosophy suggests that only by digging beneath the surface, by looking explicitly for the truth, can one overcome the lies of one's parent and survive.

como forma de vingança contra o casal. Mais do que isso, a cena reflete a visão de Craven de que, ao buscar a verdade, uma pessoa é capaz de controlar seu destino. Tal visão é diametralmente oposta àquela presente na cena de Laurie, que vaticina a personagem como um indivíduo preso à própria sorte, passivo e vitimizado (MUIR, 2000, p. 80).

A diferença entre essas visões é dramatizada no clímax de cada um dos filmes. Em *Halloween: a noite do terror*, Laurie apenas reage ao ataque de Myers, e no final precisa ser salva pelo Dr. Loomis. Já em *A hora do pesadelo*, Nancy deliberadamente adentra o covil de Freddy no mundo dos sonhos a fim de trazê-lo para o mundo real, onde ela havia preparado uma série de armadilhas a fim de destruí-lo de uma vez por todas. Além disso, Nancy faz uso do conhecimento de que, ao virar as costas para Freddy, ele perde a energia até desaparecer. É como o filme dizendo que, ao acreditar em seu terrível destino, Nancy o levaria a se concretizar, mas, ao ignorá-lo, ela é capaz de tomar o controle e transformá-lo para melhor.

3. CONCLUSÕES

Então, a partir dessas considerações, uma primeira conclusão possível seria a de que a prática intermediária de se lançar mão da literatura nos *slasher movies* não se deve a uma tentativa de legitimação no sentido da “ansiedade da influência” de Bloom, com um subgênero de pouco prestígio artístico recorrendo a uma forma de arte teoricamente de maior valor. Já em 1974, ano que pode ser considerado o ponto zero do *slasher movie*, o filme *Noite do terror* foi planejado - e até mesmo subsidiado pelo governo - para ser o *blockbuster* que enfim impulsionaria comercialmente a indústria cinematográfica canadense. Mesmo tendo sido um fracasso de bilheteria, demonstrou que seu modelo textual possuía um potencial comercial significativo. Tanto que, quatro anos depois, *Halloween: a noite do terror* seguiu a mesma lógica de produção. Como Nowell resume:

os criadores de *Halloween: a noite do terror*, como os criadores de *Noite do terror* antes deles, e como os criadores dos *slashers* adolescentes que se seguiram, implementaram as mesmas estratégias de produção projetadas para maximizar o potencial comercial do seu filme, enquanto tentavam, como seus pares, assegurar um acordo de distribuição com membros da MPAA²³ com um filme *R-rated*²⁴ que prometia ser comercializável para jovens de ambos os

²³ MPAA: *Motion Picture Association of America*, recentemente rebatizada apenas como *Motion Picture Association*, é uma associação comercial que representa os principais estúdios de cinema dos EUA e a Netflix. A MPA estabelece um sistema de classificação etária para os filmes que, embora não seja obrigatório, torna bastante difícil que produções sem classificação sejam exibidas pelos cinemas americanos. Após analisar um filme, a associação pode propor aos seus realizadores cortes de cenas contendo violência e sexo, entre outros conteúdos, como condição para a emissão de uma classificação mais branda e conseqüentemente mais abrangente em termos de público.

²⁴ *R-rated*: liberado para menores de 17 anos acompanhados de adultos.

sexos por compartilhar o conteúdo com algumas das tendências mais lucrativas de sua época em termos de *blockbusters* voltados para a juventude (2010, p. 66, tradução nossa)²⁵.

Sendo assim, a “validação” que uma associação com a literatura supostamente conferiria aos *slasher movies* não parece um objetivo a ser considerado dentro da questão proposta por este artigo, uma vez que eram os imperativos comerciais que ditavam as regras da produção de filmes desse subgênero.

Já a segunda e a terceira hipótese apresentadas mostram-se mais prováveis e ambas válidas, dependendo do que é pretendido em cada obra. No que se refere à segunda hipótese, da literatura como um território adequado para a discussão de assuntos referentes ao próprio campo da ficção, a cena da aula de Inglês no episódio piloto de *Scream* mostra que, ao recorrer à literatura, foi possível introduzir na série um debate autorreferente e intermidiático sobre o cenário televisivo da época, debate em que, por fim, os conceitos de remediação, como apresentado por Bolter e Grusin (1999), e de insuficiência das mídias, conforme apontado por Nagib (2014, p. 21), mostraram-se precisos e atuais.

Em relação à terceira hipótese, da literatura empregada como um instrumento narrativo, outro exemplo retirado da série *Scream* ilustrou como os realizadores podem lançar mão da literatura a fim de promover rimas temáticas que ajudam a realçar elementos do enredo. Já nas cenas em aulas de Inglês presentes em *Halloween: a noite do terror* e *A hora do pesadelo*, a literatura surge para iluminar nuances das tramas, prenunciar futuras ações dos personagens e transmitir filosofias e visões de mundo dos realizadores. Numa comparação entre as duas cenas, é possível compreender como o conceito de destino, apresentado através de abordagens literárias distintas, é trabalhado também de maneiras distintas em cada um dos longas-metragens: no filme de Carpenter, a personagem Laurie é carregada pelo destino, enquanto, no de Craven, a personagem Nancy toma as rédeas a fim de modificá-lo.

Essa remediação da literatura pelo cinema e pela televisão aqui apresentada comprova, entre outras coisas, que, após mais de seis décadas, a visão de André Bazin a respeito da “impureza” do cinema e do benefício mútuo para as formas de arte que se relacionam entre si permanece extremamente válida, mesmo quando o que está em questão é um subgênero cinematográfico e televisivo com origens tão distantes da literatura. Um subgênero que, apesar da sua especificidade (e,

²⁵ The makers of *Halloween*, like the makers of *Black Christmas* before them, and like the makers of the teen slashers that followed, implemented the same production strategies designed to maximize the commercial potential of their film, as they attempted, like their peers, to secure an MPAA-member distribution deal with an R-rated film that promised to be marketable to young males and females because it shared content with some of the most lucrative trends in youth-oriented and blockbuster filmmaking of its day.

talvez, justamente por causa dela), vê-se capaz de empregar uma mídia anterior para suprir seus vácuos, ao mesmo tempo em que extrai disso um conteúdo que vai muito além da mera sobreposição de meios, resultando em algo maior do que a soma de suas partes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, André. Por um cinema impuro - Defesa da adaptação. In: BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BLOCH, Robert. **Psicose**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

BUTCHART, Amber. **The fashion of film: how cinema has inspired fashion**. Londres: Mitchell Beazley Publishers Limited, 2016.

CLAYTON, Wickham (editor). **Style and form in the Hollywood slasher film**. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.

CLOVER, Carol Jeanne. Her body, himself: gender in the slasher film. In: BLOCH, R. Howard; FERGUSON, Frances (editores). **Representations, nº. 20, special issue: Misogyny, misandry, and misanthropy**. 1. ed. Oakland: University of California Press, 1987.

HARPER, Jim. **Legacy of blood: a comprehensive guide to slasher movies**. Manchester: Critical Vision, 2004.

HAWTHORNE, Nathaniel. **A Letra Escarlate**. São Paulo: Martin Claret Editora, 2017.

HUTCHINGS, Peter. **Historical dictionary of horror cinema**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017.

KLINE, Thomas Jefferson. **Screening the text: intertextuality in New Wave French cinema**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

LEWIS, Matthew Gregory. **O monge**. São Paulo: Pedrazul Editora, 2016.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

MUIR, John Kenneth. **The films of John Carpenter**. Jefferson: McFarland & Company, 2000.

_____. **Horror films of the 1980s**. Jefferson: McFarland & Company, 2007.

NAGIB, Lúcia. Politics of impurity. In: NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne (editores). **Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film**. Londres, Nova York: I. B. Tauris, 2014.

NOWELL, Richard. **Blood money: a history of the First Teen Slasher Film Cycle**. Londres: Bloomsbury Academic, 2010.

PETHÖ, Ágnes. Tensional differences: the anxiety of remediation in Jean-Luc Godard's films. In: PETHÖ, Ágnes. **Cinema and intermediality: the passion for the in-between**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

POE, Edgar Allan. **Tales of the grotesque and arabesque**. Royston: Worth Press Limited, 2017.

RADCLIFFE, Ann. **Os mistérios de Udolfo**. São Paulo: Pedrazul Editora, 2014.

ROCKOFF, Adam. **Going to pieces: the rise and fall of the slasher film, 1978-1986**. Jefferson: McFarland & Company, 2002.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: Martin Claret Editora, 2010.

_____. **Júlio César**. São Paulo: Saraiva de Bolso, 2014.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro**. São Paulo: Hedra, 2011.

STOKER, Bram. **Drácula**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2010.

INTERNET

BOOKER, Keith. **Halloween (1978): director John Carpenter**. Booker's Guides, 2021. Disponível em: <https://bookerhorror.com/halloween-1978-director-john-carpenter/#_edn4>. Acesso em: 18 ago. 2021.

BRACKEN, Haley. **The castle of Otranto**. Encyclopaedia Britannica, 2017. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/The-Castle-of-Otranto>>. Acesso em: 18 ago. 2021.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

AMERICAN horror story. Criação de Brad Falchuk e Ryan Murphy. Los Angeles: FX Network, Brad Falchuk Teley-Vision, Ryan Murphy Productions, 20th Century Fox Television, 2011 – presente. Son., color. Série exibida pela FX.

BATES Motel. Criação de Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano. Los Angeles: American Genre Film Archive, Kerry Ehrin Productions, Universal Television, The Wolper Organization, 2013 – 2017. Son., color. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 21 out. 2020.

O BEBÊ de Rosemary. Direção de Roman Polanski. Los Angeles: William Castle Productions, 1968. 1 DVD (137 min.), son., color.

CARRIE, a estranha. Direção de Brian De Palma. Los Angeles: Red Bank Productions, 1976. 1 DVD (98 min.), son., color.

DRÁCULA. Direção de Tod Browning. Los Angeles: Universal Pictures, 1931. 1 DVD (75 min.), son., p&b.

EU sei o que vocês fizeram no verão passado. Direção de Jim Gillespie. Los Angeles: Mandalay Entertainment, Summer Knowledge LLC, 1997. 1 DVD (101 min.), son., color.

O EXORCISTA. Direção de William Friedkin. Los Angeles: Warner Bros., Hoya Productions, 1973. 1 DVD (122 min.), son., color.

FRANKENSTEIN. Direção de J. Searle Dawley. Nova York: Edison Manufacturing Company, 1910. You Tube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iuqb0VSS9Ow>>. Acesso em: 25 ago. 2021. (16 min.), sil., p&b.

FRANKENSTEIN. Direção de James Whale. Los Angeles: Universal Pictures, 1931. 1 DVD (70 min.), son., p&b.

HALLOWEEN: a noite do terror. Direção de John Carpenter. Los Angeles: Compass International Pictures, 1978. 1 DVD (91 min.), son., color.

HANNIBAL. Criação de Bryan Fuller. Los Angeles: Dino De Laurentiis Company, Living Dead Guy Productions, AXN: Original X Production, Gaumont International Television, 2013 – 2015. Son., color. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 21 out. 2020.

A HORA do pesadelo. Direção de Wes Craven. Los Angeles: New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures, 1984. 1 DVD (91 min.), son., color.

O ILUMINADO. Direção de Stanley Kubrick. Los Angeles: Warner Bros., Hawk Films, Peregrine, Producers Circle, 1980. 1 DVD (144 min.), son., color.

DER JANUSKOPF. Direção de F. W. Murnau. Berlim: Lipow-Film, Decla-Bioscop AG, 1920. 1 DVD (107 min.), sil., p&b.

LENDA urbana. Direção de Jamie Blanks. Los Angeles: Phoenix Pictures, Canal+ D. A., Original Film, 1998. 1 DVD (99 min.), son., color.

O MASSACRE da serra elétrica. Direção de Tobe Hooper. Austin: Vortex, 1974. 1 DVD (83 min.), son., color.

NOITE do terror. Direção de Bob Clark. Toronto: Film Funding Ltd. of Canada, Vision IV, Canadian Film Development Corporation (CFDC), Famous Players, August Films, 1974. 1 DVD (98 min.), son., color.

NOSFERATU. Direção de F. W. Murnau. Berlim: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH, 1922. 1 DVD (92 min.), sil., p&b.

O NOVO pesadelo: o retorno de Freddy Krueger. Direção de Wes Craven. Los Angeles: New Line Cinema, 1994. 1 DVD (112 min.), son., color.

PÂNICO. Direção de Wes Craven. Nova York: Dimension Films, Woods Entertainment, 1996. 1 DVD (111 min.), son., color.

PÂNICO 2. Direção de Wes Craven. Nova York: Dimension Films, Konrad Pictures, Craven-Maddalena Films, Miramax, Maven Entertainment, 1997. 1 DVD (120 min.), son., color.

O PODEROSO chefão. Direção de Francis Ford Coppola. Los Angeles: Paramount Pictures, Alfran Productions, 1972. 1 DVD (175 min.), son., color.

PSICOSE. Direção de Alfred Hitchcock. Los Angeles: Shamley Productions, 1960. 1 DVD (109 min.), son., p&b.

SCREAM. Criação de Jill Blotevogel, Dan Dworkin e Jay Beattie. Nova York: DiGa Studios, Dimension Films, Dimension Television, MTV, 2015 – 2019. Son., color. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 24 ago. 2021.

O SEGREDO da cabana. Direção de Drew Goddard. Santa Monica: Lionsgate, Mutant Enemy, MGM, United Artists, 2012. 1 DVD (95 min.), son., color.

SEXTA-feira 13. Direção de Sean S. Cunningham. Los Angeles: Paramount Pictures, Warner Bros., Georgetown Productions Inc., Sean S. Cunningham Films, 1980. 1 DVD (95 min.), son., color.

SHININ no sosei. Tóquio: Konishi Honten, 1898. Sil., p&b.

O SOLAR do diabo. Direção de Georges Méliès. Paris: Georges Méliès, Star-Film, 1896. You Tube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3fAZdC8vCVg>>. Acesso em: 25 ago. 2021. (3:35 min.), sil., p&b.

LE SQUELETTE joyeux. Direção de Louis Lumière. Paris: Lumière, 1898(?). You Tube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNReoA8BV_Y>. Acesso em: 25 ago. 2021. (1 min.), sil., p&b.

THE WALKING dead. Criação de Frank Darabont. Nova York: AMC Studios, Circle of Confusion, Valhalla Motion Pictures, Darkwoods Productions, Idiot Box Productions, 2010 – presente. Son., color. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 24 ago. 2021.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: não se aplica.

Fontes de financiamento: não se aplica.

Apresentação anterior: não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva.

Marcelo Eduardo Marchi

Graduado em Comunicação Social - Habilitação em Radialismo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) na linha de Narrativa Audiovisual. Atua principalmente no tema cinema americano contemporâneo, especialmente cinema de terror. Foi roteirista das séries Boca a Boca (Netflix) e Marias (Sony), do programa Queimando a Língua (Jovem Nerd), da série de animação Sociedade da Virtude e da história em quadrinhos Bilhetes. Foi professor de roteiro no Instituto de Cinema e ministra seu próprio Curso de Roteiro para Cinema e TV.

E-mail: lesterluthor@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9562-776X>

Alessandro Constantino Gamo

Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1994), Mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2000) e Doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2006). Atualmente é Professor Associado no Departamento de Artes e Comunicação (DAC) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), onde atua no curso de Imagem e Som e no Programa de Pós-Graduação de Imagem e Som (PPGIS). Lidera, com o Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto, o Grupo de Pesquisa "Cinema e Audiovisual na América Latina: Economia e Estética". Desenvolve pesquisas sobre História do Cinema Brasileiro, Cinema Latino-Americano e sobre Documentário. Foi um dos autores do livro 'Nova História do Cinema Brasileiro' (org. Fernão Ramos e Sheila Schvarzman, Ed. SESC, 2018). É diretor e roteirista de documentários. Dirigiu os documentários O Catedrático do Samba (1999, co-dir. Noel Carvalho), O Galante Rei da Boca (2004, co-dir. Luis Rocha Melo), Descobrimo Waltel (2005), República (2011, co-direção Eugenio Puppó) e Erlon Chaves - O Maestro do Veneno! (2018).

E-mail: alessgamo@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9512-2312>