

A intertextualidade do gênero de terror em *Midsommar* (2019), de Ari Aster

The intertextuality of the horror genre in Ari Aster's *Midsommar* (2019)

Átila Fernandes dos Santos

Doutorando em História
Universidade Federal de Goiás (UFG)
atilasantos@discente.ufg.br

Recebido em: 03/08/2021

Aprovado em: 27/09/2021

Resumo: A partir de Bakhtin e de seus estudos sobre a teoria da linguagem, discutimos o cinema de Ari Aster em *Midsommar: O mal não espera a noite* (2019). Nossa proposta passa por quatro pontos principais; a história do conceito do cinema de terror, através de suas transformações no tempo e no espaço de produção da linguagem; a relação de contaminação e diálogo de *Midsommar* com as obras de horror voltadas para o grande público; as polêmicas envolvidas dentro do gênero de terror e o suposto novo sub-gênero “pós-horror”. Por fim, os caminhos enunciativos da direção de Aster ao desenvolver em *Midsommar* uma metalinguagem que reflete a história do cinema de gênero de terror.

Palavras-chave: Linguagem cinematográfica; Enunciados; Terror/Horror.

Abstract: Based on Bakhtin and his studies on the theory of language, we intend to discuss Ari Aster's cinema in *Midsommar: Evil does not wait for the night* (2019). Our proposal goes through four main points; the history of the concept of horror cinema, through its transformations in the time and space of language production; *Midsommar*'s relationship of contamination and dialogue with horror works aimed at the general public; the controversies involved within the horror genre and the supposed new 'post-horror' sub-genre. Finally, the enunciative paths of Aster's direction when constructing in *Midsommar* a metalanguage that reflects the history of horror genre cinema.

Keywords: Film language; Statements; Horror/Horror.

Introdução

O cinema de terror é um gênero sempre em discussão e sua significação permite trazer novas oportunidades para compreender o cinema e suas inovações. Nesse aspecto, destacamos a obra *Midsommar: O mal não espera noite* (2019), segundo trabalho do jovem diretor, Ari Aster. Neste trabalho, pretendemos discutir historicamente a categoria do gênero de terror, questionando seus limites e suas possibilidades através dos intertextos de *Midsommar*. Por intertextualidade, nos referimos a miríade de textos e gêneros dos quais uma obra faz referência.¹ Conectando a partir da linguagem cinematográfica outras obras para ressignificar e renovar o fôlego do cinema de gênero. Também usaremos o termo horror/terror como sinônimos.²

Primeiro, temos que considerar que, a partir de Mikhail Bakhtin, ao invés de pensar uma categoria taxionômica que classifica e ordena uma lógica estruturada e estável, para nós, o gênero organiza em fluxo uma intertextualidade de elementos que se comunicam e se significam dentro de uma rede de enunciados. Assim, os elementos que se dialogam na linguagem cinematográfica constituindo a categoria *terror/horror*, permite levantar a discussão do cinema de gênero contemporâneo e o que ele enuncia sobre o fazer cinema e sobre a história do cinema.

O Gênero de Terror e seus intertextos

O terror como ficção tem seus precedentes na literatura, apresentando monstros, fantasmas e seres sobrenaturais. Seus grandes precursores seriam Mary Shelley em *Frankenstein*, Robert Louis Stevenson em *O médico e o monstro*, depois Bram Stoker com *Drácula*. Outros grandes autores como H. G. Wells, Mark Twain, Arthur Conan Doyle, Allan Poe e H. P. Lovecraft vão consagrar as histórias de terror ao grande público.

¹ Robert Stam em *Do texto ao intertexto* no seu livro *Introdução à teoria do cinema*, aborda as variedades dos enunciados na linguagem fílmica a partir do teórico Gérard Genette.

² Mesmo que tenham significações distintas diante de alguns filósofos da arte, como Noël Carroll. Nossa proposta visa pensar o gênero não se preocupando com algumas taxonomias classificadoras, que limitam a discussão do gênero na contemporaneidade (Carroll se foca na categoria de horror que provoca sentimentos de medo nas pessoas).

A pesquisadora Caroline Santana Tavares (2011), em seu artigo *Cinema de horror: o medo é a alma do negócio*, colocou em cena George Miliès como o primeiro a usar a máquina dos irmãos Lumière para fazer cinema. As histórias de ficção com monstros e criaturas mágicas sempre aparecem nas películas de Miliès. Em *Le Manoir Du Diable* (1896) (*O Castelo do diabo*), as figuras icônicas da linguagem do terror são apresentadas, como: um morcego que vira um homem, um castelo medieval, bruxas, fantasmas e demônios. No entanto, as primeiras adaptações dos clássicos do horror apareceram no início do século XX, com *O Médico e o Monstro*, de 1908, *Frankenstein*, de 1910 e *Notre-Dame de Paris*, de 1911 (*O Corcunda de Notre-Dame*). Segundo Tavares (2011), o filme de horror nasceu, de fato, com o expressionismo alemão, na década de 1920. Obras consagradas como *O gabinete do doutor Caligari*, de Robert Wiene (1920), *Nosferatu*, de Friedrich Wilhelm Murnau (1921), deram origem ao gênero de horror psicológico.

Na tese de doutorado, de Laura Loguercio Cánepa, *Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros*, encontramos outra perspectiva, a qual o horror se concretizou com o cinema falado:

Apesar dos investimentos da Universal, até o final da década de 1920, o horror permanecia como um “tema” mais ou menos recorrente em alguns filmes americanos e europeus, mas não poderia ser considerado propriamente um gênero da indústria. Tudo começaria a mudar com a chegada do cinema falado. A introdução dos talkies confirmaria a hegemonia hollywoodiana, possibilitaria o desenvolvimento de novos gêneros narrativos (como o musical e a comédia romântica) e daria aos estúdios de Hollywood uma liderança tal nos mercados doméstico e mundial que lhes permitiria sobreviver até mesmo à Grande Depressão (1929-1939). Um dos gêneros que surgiu com força nesse período foi o horror. Inicialmente sob as vestes negras do chamado “gothic horror” da Universal, ele nunca mais desapareceria do cinema norte-americano: mesmo sofrendo mutações ao longo de décadas, mantém-se vivo (e extremamente popular) até os dias de hoje. (CÁNEPA, 2008, p.56)

O chamado “cinema B” foi constituído por produções de baixo custo e altamente rentáveis, essas produções se distribuíam segundo uma hierarquização das salas de cinemas americanas. Esses lugares eram divididos em áreas nobres que tinham preferências dos grandes estúdios para o

lançamento de seus filmes, enquanto nas áreas periféricas, esses filmes chegavam atrasados abrindo espaço para as produções de baixo orçamento.

Nos anos de 1930, em áreas suburbanas, os cinemas B se difundiram em estúdios como Universal, Republic, Monogram, Majestic e R.K.O, especializando-se nas produções de baixo custo, que passaram de forma seriada, uma atrás da outra nos cinemas. Segundo Cánepa (2008), essas produções permitiam os estúdios se manterem sempre ocupados com baixos orçamentos e altos lucros, favorecendo o crescimento de um cinema laboratorial, com oportunidade para jovens diretores, roteiristas e atores.

O *Boom* do cinema B aconteceu a partir de 1931, com *Drácula* estrelado por Bela Lugosi, ainda no mesmo ano foi produzido, *Frankenstein*, abrindo portas para o cinema de horror baseado nos monstros clássicos da literatura do século XIX. *A múmia* (1932), *O homem Invisível* (1933) e *King Kong* da RKO (1933), são exemplos da exploração desse tema nos cinemas. Na década de 1940, os eventos da Segunda Guerra Mundial, dos campos de concentração e da bomba atômica inspiraram a imaginação dos cineastas que uniram o horror com a ficção científica. Cánepa (2008), relaciona alguns filmes: *Guerra dos mundos* (1953), de Byron Haskin, *Invasores de Corpos* (1956), de Don Siegel (1912-1991), *Day The World Ended*, 1955 de Roger Corman, *O monstro da Lagoa Negra* (1954) e *Tarantula* (1955) do diretor, Jack Arnold.

A pesquisadora Cánepa (2008) ao entrelaçar essas obras buscou sintetizar algo de específico sem engessar o gênero, considerando que o contexto, isto é, o tempo e o espaço são variáveis definidoras para as construções enunciativas dessas produções:

Em todos esses filmes, notava-se, de um lado, uma postura política militarista e anti-comunista, mas também uma crítica aos valores tradicionais masculinos, com mostras de emoção, intuição e espontaneidade como possibilidades de oposição à racionalização. Tal ambiguidade daria a esses filmes um caráter relativamente transgressor que os transformaria em objetos de culto até os dias de hoje, influenciando enormemente a ficção do século XXI, tanto em seus aspectos autoritários quanto nos potencialmente revolucionários. (CÁNEPA, 2008, p.60)

O cinema B permitiu diálogos com temas de sua época chamando a atenção para a formação do gênero de terror. Essa seara de filmes atentou-se a temas subjetivos, subvertendo convenções da sociedade, trabalhando as emoções de um telespectador, entre elas: o medo, a tensão e a reflexão. Nesse sentido, podemos dizer que o filme de gênero se desenvolveu espontaneamente a partir de rupturas, subversões e transformações.

Nos anos de 1960, surgiram obras que destacam dialeticamente novas formas de construir as tramas narrativas. Segundo Steve Neale, o mestre do suspense, Hitchcock, sintetizou em *Psicose* (1960) a construção do cinema moderno:

...o advento de *Psicose* é geralmente lembrado como um ponto de virada, como o começo de algo novo: o filme que relacionou o horror com a psique moderna, o mundo moderno, os relacionamentos modernos, e a família (disfuncional) moderna; como a obra que marcou uma definitiva reaproximação com o filme de horror e o thriller psicológico, e ajudou a inspirar os filmes de slasher, stalker e serial-killer dos anos 70, 80, e 90; e como o filme que marcou o fim da Hollywood “clássica”, e com isso a certeza e segurança da narrativa clássica e das convenções genéricas. (NEALE apud CÁNEPA, 2008, p. 61)

A reviravolta em *Psicose* e o estudo da psiquê de um assassino, favoreceu o desenvolvimento e aprofundamento de vários outros subgêneros. Ainda na década de 1960, tínhamos *O que terá acontecido a Baby Jane?* (1962), dirigido por Robert Aldrich, estrelado por Joan Crawford e Bette Davis, dois grandes nomes que tinham seu antagonismo fora das telas, sendo representado no cinema. A rivalidade das duas atrizes chamou a atenção do público. O filme foi um sucesso de bilheteria e crítica, rendendo cinco indicações ao Oscar.³

³ O sucesso de Crawford e Davis, favoreceu o desenvolvimento de um subgênero que durou mais de 10 anos, o *bagsplotation* (Hag termo pejorativo em inglês para chamar mulheres de meia idade, velhas e feias + splotation = exploração). Esse subgênero dava protagonismo para mulheres que Hollywood havia esquecido. As características básicas do *bagsplotation* eram mulheres de meia idade, insanas, obsessivas pelo passado em confronto com outras mulheres da mesma idade. Esse subgênero refratava a antítese de como os homens de Hollywood tratava essas mulheres que perdendo a “beleza” da juventude para representar mocinhas, ficavam sem emprego. A tragédia no terror do *bagsplotation* não era apenas encenada na ficção, mas na exploração da imagem dessas grandes estrelas mais velhas que eram esquecidas na indústria. Waldir Machado e Bárbara Chaves, pesquisadores de arte e cultura no artigo, *Humores e ironias de uma diva em depressão: a sensibilidade pós-feminista e a constituição do capital eletrônico*, vai de encontro com nossa argumentação. Ao traçar que tanto no plano da vida artística de Hollywood, como na encenação do filme de *Baby Jane*, a vida cotidiana e seus desafios (como o envelhecimento) são condutores da tragédia do filme. O problema social que pressiona mulheres

No final da década de 60, *Bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polansky, surpreendeu com uma obra densa de terror psicológico envolvendo bruxaria e ocultismo. George Romero com, *A Noite dos mortos Vivos* (1968), transformou a figura do zumbi, de um doente moribundo para um ser irracional, sem vida. Romero atraiu toda uma geração, que a partir dele, repetiu a sua fórmula narrativa.⁴ Os filmes de Polanski e Romero, permitem compreender o surgimento de um novo caminho narrativo para o terror, para além dos monstros e das ameaças ocultas nas trevas, surgiu o medo de nós mesmos. Cánepa (2008), citando Andrew Tudor destaca:

A proposta estabelecida pelos filmes de horror pós-1960 pode ser vista como expressando uma profunda insegurança sobre nós mesmos, e consequentemente os monstros do período são crescentemente representados como parte de uma paisagem cotidiana contemporânea. É por isso que, de todas as criaturas de filmes de horror, o psicótico é o preeminente. (TUDOR apud CÁNEPA, 2008, p.64)

O filósofo da Arte, Noël Carroll em *The philosophy of horror or the paradoxes of heart* (1990), considerou que existe uma separação entre as categorias de horror e terror, definindo o conceito de *art-horror*. Carroll analisou que determinadas narrativas que apresentam monstros que fogem da natureza que conhecemos, despertam sentimentos de medo. Para o filósofo, é importante que tais monstros sejam aterradores, assustadores e ameaçadores. Assumindo a influência de Tzvetan Todorov, com algumas ressalvas, usa as categorias que fogem da realidade, sendo elas; O Maravilhoso, o Estranho e o Fantástico. Para Carroll, não é possível caracterizar o horror no Maravilhoso, isto é, onde o sobrenatural e os monstros são encarados com naturalidade. Apenas no fantástico, lugar onde o mistério e o desconhecido (mistério-estranho) é estendido ao longo da narrativa que o *art-horror* (horror artístico) desperta o sobrenatural, desafiando a natureza.⁵

talentosas entre a vida privada e a vida pública, a pressão da indústria de entretenimento e seu padrão estético, precarizam o trabalho levam essas estrelas à depressão. O envelhecimento e o esquecimento da mídia causam problemas na condição social, econômica e psicológica dessas atrizes. (MACHADO, CHAVES, 2014, p.149)

⁴ George Romero foi influenciado pelo cinema de Mario Bava, que apresenta “Zumbis” em sua trama como amaldiçoados, doentes que sugam sangue. Alguns dos filmes que repetem sua abordagem são: *Zumbi 2: A volta dos Mortos* (1979), *Zombie Holocaust* (1980), *Os predadores da Noite* (1980), *Despertar dos Mortos* (1978), *Pavor na Cidade dos Zumbis* (1980), *A Noite do terror* (1981), *Night of the Zombies*(1981) e outros.

⁵ Correlacionando horror com a presença de monstros nos dá uma maneira clara de distingui-lo do terror, especialmente do tipo enraizado em contos de psicologias anormais. Da mesma forma, usando monstros ou outras entidades

A contribuição de Carroll à teoria do cinema e a história conceitual do horror, teve uma recepção mista. Enquanto alguns autores utilizam para pensar os monstros no cinema e na literatura, como o caso do pesquisador brasileiro Júlio França (2011), que analisou as peculiaridades do medo na cultura literária brasileira. Outros autores como Cánepa (2008), avaliam a caracterização do seu conceito sobre o horror/terror como limitado. Segundo Cánepa (2008), Carroll estabeleceu uma taxonomia do conceito, conectando conhecimentos e saberes sobre os monstros e os classificou como tenebrosos e potencialmente causadores de medo. Por meio dessa leitura, Carroll teria deixado de lado o fenômeno do “cinema moderno”, onde os humanos ganham traços de monstrosidade e de irracionalidade.

O conceito de Carroll compreendeu o horror através de monstros clássicos como; o monstro de Frankenstein, O Drácula, A Múmia, porém, apresenta dificuldades para questionar uma personalidade como a de Jack Torrance de *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick. O caseiro do amaldiçoado Hotel Overlock, envolto em uma fantasmagórica mística de cemitério indígena, (preconceito explorado na literatura de Stephen King e aproveitado em suas adaptações para o cinema principalmente em *Pet Semitery* (1989) (2019)), explorava as dimensões da loucura humana. Entretanto, não se limitou a essa narrativa, *O Iluminado* também é um filme sobre um pai alcoólatra que batia no filho e na mulher. As ambiguidades atribuídas aos personagens do horror psicológico extrapolam os limites do terror clássico de monstros.

Não podemos esquecer que nos filmes de gênero, mais precisamente, o cinema de terror sempre buscou inovar, não permanecendo imóvel e engessado. A partir disso, podemos destacar os inúmeros subgêneros no celeiro do terror; *romance gótico, filme de monstro, filme de fantasma, filme de vampiros, catástrofes naturais, slashers, gore, psicopatas, possessão demoníaca, casas mal-assombradas, giallos italianos*, entre outros. Além disso, a convenção de filme de terror sendo caracterizada como um filme que

sobrenaturais (ou ficção científica) como critério de horror, pode-se separar histórias de horror de exercícios góticos (CARROLL, 1990, p.15).

“causa susto” é falsa, pois, isso abarcaria somente uma parcela das produções de horror. A história do horror no cinema abrange um universo mais amplo de constelações promissoras.

Exploramos nos dois tópicos seguintes o filme, *Midsommar*, de Ari Aster, diante de um conflito: por um lado, a repetição narrativa dos filmes de gênero no cenário comercial, a divulgação e distribuição de *Midsommar* a partir do marketing; por outro lado, contrapomos essas ideias por meio da direção que evidência suas escolhas criativas ao dialogar com a história do cinema.

Sob um olhar Bakhtiniano, *Midsommar* foi além da objetividade dos gêneros sólidos, se apoiando em uma relação polissêmica. Por meio de um entrecruzamento de vozes e sons, encontramos no filme uma série de diálogos com a linguagem cinematográfica. Aster tem conhecimento dos filmes consagrados pelo terror, sua identificação com a fluidez dessa nomenclatura o auxiliou a se orientar na direção da obra.⁶

Variações no gênero de horror: o Pós-horror e o horror comercial

Midsommar (2019), pode representar um expoente da forma como a crítica lida com a linguagem do cinema. Gérard Genette, estudioso da literatura, partiu de Bakhtin para compreender a dialogicidade nos termos do texto literário e suas intertextualidades. Em *Palimpsestes* (1982), Genette ampliando o conceito de intertextualidade, chamou transtextualidade “tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (apud STAM, 2013, p.230). Nesse caso devemos destacar a transtextualidade de *Midsommar* diante de uma polifonia de enunciados que circulam o termo de gênero. A transtextualidade das narrativas em *Midsommar* se tornam claras nesse jogo de aparências e diferenças, discordâncias e renúncias ao confrontarmos certos textos da crítica que supõem determinados conceitos a respeito do próprio gênero de terror.

⁶SALEM, Ricardo. Tradições perturbadoras milenares dão o tom para falso horror 'Midsommar'. *Folha de São Paulo*. Acessado em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/tradicoes-perturbadoras milenares-dao-o-tom-para-falso-horror-midso mmar.shtml>. Acessado em: 14-01-2019.

Nesse sentido, podemos destacar primeiro a noção de filme de "sustos", o *jump scare*. Esse recurso cinematográfico utilizado de forma genérica imitando filmes anteriores se tornando clichê, vem contaminando e difundindo tanto na crítica, tanto no público uma noção sobre o cinema do terror que se tornou predominante. O filme de susto que busca entreter assustando seus telespectadores com a música tensa, ambiente escuro, câmera trêmula e rápidas aparições de seres assustadores, sejam sobrenaturais, sejam naturais. Esse modelo narrativo constitui um vício de uma série de filmes considerados "de terror". O pesquisador Marcelo de Melo, em sua tese, sistematizou uma série de enunciados narrativos de horror:

Alguns dos elementos dramáticos mais habituais para a concretização do medo no filme de terror são: o susto por surpresa; o susto com suspense, o assassinato, a tortura e a deformidade que se relaciona aos personagens e ao ambiente em que agem. Esta deformidade pode ser uma doença mental da personagem que se converte em ameaça, como também pode ser a esquizofrenia, a psicose, o delírio, a alucinação, o sadismo, a necrofilia, a condição de não-morto (vampiro, morto-vivo) ou a transformação em monstro. [...] "O fato mais simples da ficção de horror, não importando a mídia que você escolher... o fundamento da ficção de horror, pode-se dizer, é este: você tem que apavorar a platéia" (MELO, 2010, p.39)

Ao considerar o gênero terror como uma categoria, a exploração de elementos dramáticos para gerar medo acabou contaminando a interpretação de outros filmes que também são cunhados como cinema de gênero. Para pensarmos uma convencionalização do terror de susto, temos que examinar o lugar de produção dessas películas. Segundo Jean-Claude Bernadette, o cinema comercial controla boa parte da indústria cinematográfica e esse cinema tem uma estrutura repetitiva:

A permanência do gênero é fácil de entender ao nível comercial: se existe uma fórmula que está fazendo sucesso, não há como senão explorá-la; qualquer *Emmanuelle* ou *Guerra nas Estrelas* necessariamente terá filhotes. Este sistema realimenta-se constantemente: os produtores, ao repetir as fórmulas de sucesso, consolidam os gostos do público, com público, ao gostar dos filmes, leva os produtores a repetir as fórmulas. (BERNADETTE, 1996, p.40)

O cinema comercial nos ajuda a compreender as produções no gênero. Os filmes de *slashers*, *serialkillers*, monstros, seres sobrenaturais, demônios, mistérios, ocultismo, além dos suspenses que analisam a natureza humana, são modelos narrativos reutilizados para diferentes produções de terror.

Não cabe aqui analisar diretamente essas produções, mas contabilizar que existe uma crítica e um público que entende a existência dessas produções ganhando espaço nos últimos anos.⁷ Douglas Kellner, em *A Cultura da mídia*, pensou o cinema Hollywoodiano:

Deve-se notar, porém, que o cinema de Hollywood enfrenta severas limitações no grau que pode preconizar posições críticas e radicais em relação a sociedade. Trata-se de um empreendimento comercial que não deseja ofender as tendências dominantes com visões radicais, tentando, portanto, conter suas representações de classe, sexo, raça e sociedade dentro de fronteiras preestabelecidas. (KELLNER, 1988, p.135)

A partir do argumento de Kellner e Bernadette, podemos esclarecer que existe um cinema comercial que se utiliza de uma narrativa considerada “clichê”, por conservar argumentos, narrativas, estruturas e técnicas que foram inúmeras vezes repetidas. E no terror isso não é exceção. Nesse aspecto, o artigo de Lima, Gomes e Mendes (2015) que analisou a fórmula do cinema de terror *slashers*, favorece nossa tese sobre o modelo de repetição:

A experiência de sentir medo atraiu às pessoas, como se vendo o filme fossem aprender como se defender, as sensações apresentadas por esse sentimento fizeram com que elas evoluíssem, assim, os filmes de terror tem seus espectadores tão fiéis, o público sempre vai querer saber mais. Além deles se basearem em fatos que transformam o gênero em algo mais próximo do espectador, assim vão se identificar com o que está sendo retratado na tela. Sabendo disso, o cinema deixou de ser arte e virou uma indústria cinematográfica, basta um filme fazer sucesso para os estúdios se aproveitarem e fazerem remakes, spin-off, reboot e milhares de sequências. Como a fórmula funcionou, eles utilizam desses recursos e começam a repetir exaustivamente; já que não querem correr o risco de investir em obras que ainda não foram testadas. Um exemplo claro disso é o filme Sexta-Feira 13 (1980) que teve 11 filmes; em (2009) lançou um remake baseado nos quatro primeiros filmes, e recentemente a Paramount Pictures anunciou o lançamento do 13º filme

⁷ Obviamente devemos considerar que esse tipo de obra não é novidade, o filme que tem por objetivo provocar sustos e sentimentos de medo é um atributo básico do filme de gênero, haja vista os próprios filmes B da Hammer, Universal e outros estúdios que se dedicavam a esse tipo de obra.

da franquia, pretendendo recomeçar a história. (LIMA, GOMES, MENDES, 2015, p.3)

Filmes como *O campo do medo* (2019), - aproveitando uma receptividade às obras de Stephen King no atual contexto (*It a coisa* (2017), *1922* (2018), *Torre Negra* (2018), *Jogo perigoso* (2018), *Doctor Sleep* (2019), *Semiterary* (2019)) – vem repetindo um modelo de produção de horror. *O campo do Medo*, de Vincenzo Natali, se utilizou de uma boa fotografia e uma boa ambientação para deslanchar em sustos aleatórios, não agradando à crítica com seus desfechos⁸. Muitas dessas apostas, mesmo não alcançando o sucesso e altos rendimentos, conseguem algum lucro por serem produções de baixo custo, o que torna atraente para os estúdios investirem em produções duvidosas.

It – A coisa em 2017, de Andy Muschietti, se tornou o filme de terror mais rentável, em 2019; *Annabelle* (2014), spin-off do sucesso de *Invocação do Mal* (2013), tendo um investimento de 6,5 milhões conseguiu fazer nos cinemas 256,8 milhões de dólares.⁹ *A freira*, outro spin-off do mesmo universo, conquistou 365 milhões de dólares, essa recepção positiva às obras de terror tornou o gênero mais popular e mais aceito, por meio da consagração das bilheterias, reforçando a reprodução do modelo de repetição¹⁰.

Sabendo que existe um cinema de terror reconhecido no mercado, coube se perguntar, em que dimensão o terror comercial afeta ou dialoga com *Midsommar*? Em entrevista para o blog do

⁸ SABBAGA, Julia. Campo do Medo. *Omelete*. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/campo-do-medo-critica>: Acessado em: 14-01-2019. Diz: “ele [Campo do Medo] rapidamente se torna repetitivo e arrastado, mostrando um desequilíbrio narrativo cansativo”.

⁹ FOLHA DE SÃO PAULO. Maior bilheteria de terror filme It. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1921753-maior-bilheteria-de-terror-filme-it---a-coisa-tera-sequencia-em-2019.shtml>. Acessado em: 14-01-2019.

¹⁰ Entretanto, não devemos nos focar nesse aspecto mais formalista (histórias de sustos) e rígido do cinema de terror, pois queremos discutir os diálogos das diferenças e das semelhanças que *Midsommar* (2019) provoca. Isto é, o cinema de gênero busca fazer intervenções, rupturas e nesse sentido, os filmes de terror sempre tiveram destaque. Considerando filmes de terror psicológico como *Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock, que foi vencedor da categoria de melhor filme no Oscar e *O Silêncio dos Inocentes* (1991), que conseguiu conquistar as cinco principais estatuetas no mesmo festival (Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator, Melhor Atriz e melhor roteiro adaptado).

jornalista Roberto Sadowski, Ari Áster comentou sobre sua liberdade criativa adquirida na produtora A24 em contraposição ao cinema comercial, realizado por outras produtoras. Aster disse:

“É meu segundo filme pela (produtora) A24, estou escrevendo o terceiro para eles, e tive muita sorte”, aponta. “Nunca tive ideais podadas, nunca me pediram para fazer terror com sustos fáceis.” Ele pausa, respira e completa: “ Eu gosto do cinema atual, mas muita coisa é fruto de decisões corporativas, e não artísticas. No fim, são produtos, e não filmes”. (SADOVSKI, 2019, p.1)

Para Áster o cinema artístico se opõe ao cinema comercial, ou seja, aquilo que ele entendeu por direção e por linguagem cinematográfica seria uma antítese do produto do cinema de “susto”. Em entrevista para Roberto Salem, jornalista da *Folha*, Aster falou sobre o seu movimento e estilo de filmagem em *Midsommar*:

"Eu filmei um conto de fadas", conta Aster, por telefone, com voz pausada, preciso em cada colocação. "Não é exatamente um filme de terror, mas uma história que usa elementos do gênero para ser desenvolvida." (SALEM, 2019, p.1)

Ainda à *Folha de São Paulo*, Aster ressaltou que seu filme falava sobre relacionamentos, mais precisamente sobre términos complicados:

Uma produtora sueca me procurou depois de ‘Hereditário’ [...] Tinha acabado um longo relacionamento conta o cineasta à Folha. “Voltei para casa e percebi que deveria escrever algo, porque estava num péssimo estado. Foi quando encontrei uma maneira de misturar a trama sobre separação que gostaria de fazer com o projeto de um falso horror na Suécia. É algo bem pessoal. (SALEM, 2019, p.1)

As três citações acima, evidenciam a trajetória do diretor e o próprio cenário atual sobre o cinema de gênero de terror. Primeiro, Aster renunciou a alcunha de fazer um filme de terror, depois afirmou fazer um *falso terror*, considerando cotejar um cinema de *contos de fadas*, recorrendo a alguns elementos do horror.

O distanciamento de Aster parece nos confundir, pois, nada na sua trama (com fundo autobiográfico), fez o diretor se afastar de um filme de terror, pelo contrário, seus temas e suas

referências o aproximam deste gênero. Ele mesmo afirmou para Sadovski ter como referência o filme *The Wicker man*:

Quando menciono que a primeira referência que veio à mente foi O Homem de Palha, clássico do cinema inglês dirigido em 1973 por Robin Hardy, Aster se empolga. "Que bom que você percebeu isso, porque o cinema europeu moldou minha paixão", revela. (SADOVSKI, 2019, p.1)

Filme estrelado por Christopher Lee, astro do gênero de terror, como Drácula, em *O Vampiro da Meia noite* (1958), *The Wicker man* (ou *O Homem de Palha* (1973)) foi um filme assumido de gênero de terror, mais precisamente um *folk horror*. Os filmes enquadrados como *Folk horror*, são histórias que acontecem no campo, envolvendo um mistério, o sobrenatural, religiões, ocultismo, seitas, além de explorar o mal demoníaco que corrompe as pessoas comuns. Mas também, o *Folk horror* explorou a maldade humana, forjando um horror que é feito por pessoas comuns. *The Wicker Man* é um exemplo claro das referências de Aster. E nesse sentido, podemos perguntar, o que fez Aster se recusar a nomenclatura de *terror*? O próprio diretor de *Midsommar* responde:

"Nunca tive ideias podadas, nunca me pediram para fazer terror com sustos fáceis." Ele pausa, respira e completa: " Eu gosto do cinema atual, mas muita coisa é fruto de decisões corporativas, e não artísticas. No fim, são produtos, e não filmes" (SADOVSKI, 2019, p.1)

Ao apontar que no estúdio A24 nunca teve suas ideias podadas, Aster confirmou que o cinema comercial de terror está entregue a uma linguagem fácil, simplificada. Obviamente, não está condenando todos os filmes da cena comercial, contudo, a falta de liberdade criativa teria sido algo que o impediria de construir suas narrativas como bem entende.

Historicamente, ao longo do artigo, demonstramos que os filmes de terror/horror avaliam e experimentam variações narrativas da linguagem cinematográfica, desse modo, esses filmes inovam no cinema. Aster, em momento algum, se afastou da história do gênero. Seu discurso não confirma um distanciamento com a história do cinema de terror, porém, nos traz indícios que, ao afirmar fazer um "falso terror", se contrapõem as produções hollywoodianas de "sustos fáceis".

Nesse sentido, Lima, Gomes e Mendes (2015) afirmam que a indústria atual que se ocupou do gênero de terror vem asfixiando sua criatividade, buscando aproveitar de sucessos antigos para maximizar os lucros em narrativas já conhecidas pelo telespectador:

Annabelle (2014) é um spin-off do filme a *Invocação do mal* (2013). A boneca fez tanto sucesso no primeiro filme que os produtores decidiram fazer um, somente com a boneca. *O Massacre da Serra Elétrica* (2003), *A casa de cera* (2005), *Carrie, a Estranha* (2013) são todos remakes, e uma série de outros filmes desse gênero seguem os mesmos passos. (LIMA, GOMES, MENDES, 2015, p.3)

A reação de Ari Aster, sobre essas diferenças criativas do cinema de gênero, não é uma particularidade do diretor. Outros críticos de cinema apontam a mesma questão, Nicolas Barber da *BBC Culture*, em seu texto *Por que os críticos não respeitam os filmes de terror?* (2018), ressaltou outros diretores que também buscam se afastar da categoria *terror*:

John Krasinski, roteirista e diretor de *Um Lugar Silencioso* (2018), afirmou em uma entrevista que sua obra não foi inspirada em filmes comuns de terror, mas em "filmes extraordinários de terror sofisticado" - uma referência à recente onda de produções cinematográficas que foram mais aclamadas pela crítica do que as fórmulas tradicionais de monstros e susto fácil. (BARBER, 2018, On-line)

Barber pontou que os críticos de cinema, os jornalistas e cineastas, como John Krasinski, vêm se afastando da categoria, imaginando novos termos:

Mais reflexivas e experimentais que os filmes convencionais do gênero, essas produções levaram os jornalistas a rotulá-las não apenas como "terror sofisticado", mas também como "pós-terror", "terror inteligente", "terror sério"... - tudo, menos "terror". (BARBER, 2018, On-line)

O embate dialógico no gênero vem criando confusões e novos "subgêneros" dentro da mesma categoria de terror. O que está sendo chamado de "pós-horror" é uma dessas consequências.

Para nós a naturalização conceitual dos filmes de terror provocou o esquecimento, não apenas da história de filmes que exploram narrativas de terror, mas também promoveu um esquecimento da história do próprio cinema. O jornalista do "The Guardian", Steve Rose, em seu texto *How post-horror movies are taking over cinema*, defendeu que o *pós-terror* ou *pós-horror* seria um

subgênero que nasceu se distinguindo do terror. Essa “nova categoria” estaria preocupada com a narrativa e seus subtextos explorando seus personagens, seu caráter psicológico e seus dramas:

Não é de admirar que alguns cineastas estejam começando a questionar o que acontece quando você desliga a lanterna. O que acontece quando você se afasta além dessas convenções de ferro fundido e sai pela escuridão? Você pode encontrar algo ainda mais assustador. Você pode encontrar algo que não é nada assustador. O que poderia estar surgindo aqui é um novo subgênero. Vamos chamá-lo de "pós-horror". (ROSE, 2017, On-line)

Esse texto teve uma grande difusão nos EUA, e no mundo como um todo, muitos críticos, cineastas e até mesmo o estúdio A24, se pronunciou pelo Twitter:

#AGhostStory não é um filme de terror. Não é um filme 'pós-horror'. É uma história de amor cósmica sobre o TEMPO e a enormidade de nossa existência. - A24 (@A24) 6 de julho de 2017 (TWITTER, 2017, On-line)

O termo “pós-horror” desconsiderou a historicidade do cinema de terror, no entanto, nos permite investigar a recepção desses leitores que defendem esse olhar, ou seja, nos torna possível relacionar os desvios, rupturas, conflitos e diálogos.

Voltemos ao texto de Rose, ao se referir a repercussão nas mídias dos filmes de terror:

'NÃO VEJA *IT COMES AT NIGHT*, NÃO VALE A PENA DE ASSISTIR, O PIOR FILME DE TODOS OS MOMENTOS'. O Twitter ficou cheio de inúmeras postagens após o lançamento americano de *It Comes at Night* no mês passado. Os principais espectadores esperavam um horror direto; eles ficaram inseguros sobre o que tinham visto e não gostaram. Os críticos e uma certa seção de espectadores adoraram o filme, mas sua classificação no Cinemascore - determinada pelas reações da noite de estreia dos espectadores - é um D. (ROSE, 2017, On-line)

Rose considerou que o público está acostumado com um terror convencional que está sendo dominado por uma série de repetições, spin-offs e remakes. No entanto, esses filmes chamados “pós-terror, terror inteligente, terror sofisticado” usam elementos muito distintos dessa estética repetitiva do terror convencional. Se aproximando de romances góticos, dramas psicológicos, thrillers sombrios, suspenses existenciais e outros.

Considerando esse cenário que permitiu o aparecimento de um novo termo (o pós-horror), concordamos que existe um afastamento do modelo de repetição, todavia, discordamos de Rose. Essas produções somente estão dialogando e compreendendo os enunciados do horror, misturando subgêneros conhecidos e trazendo novas discussões. A historicidade dos filmes de terror demonstrou essas dinâmicas, muito antes da nomenclatura do “pós-horror” surgir.

E *It Comes at Night* (2017) ou no Brasil, *Ao Cair da Noite*, de Trey Edward Shults, narra a história de uma família em um cenário pós-apocalíptico, isolada na floresta. Contudo, o repentino aparecimento de pessoas estranhas pedindo ajuda dão início a uma reviravolta que acaba em tragédia. *Ao Cair da Noite* não explora o susto, mas a tensão e a insegurança das relações atuais da sociedade contemporânea, como: a relação dos Estados Unidos com a imigração e os estrangeiros. Tal filme foi muito mal recebido nas bilheteria, tendo uma aceitação pela audiência de 44% se contrastando com a recepção positiva da crítica que chegou aos 87% no Rotten Tomatoes.

Além de testar novas variações no gênero, o cinema de terror sempre conseguiu ampliar seu horizonte de referências e dar novo fôlego para narrativas conhecidas. Produções que inovaram no gênero como o *Bebê de Rosemary* (1968), se tornaram uma referência para *Hereditário* (2017) – primeiro filme de Ari Aster. Polanski desenvolveu uma trama tensa e angustiante entre uma noiva radiante e um ator promissor. Essa história de relacionamento escondia um pacto diabólico e um ritual ocultista. Em *Hereditário*, temos um drama entre os familiares que vai se revelando um ritual ocultista, cheio de sacrifícios, para invocar Paimon, a própria encarnação do demônio. *Hereditário* refletiu elementos narrativos de *Bebê de Rosemary*, explorando a bruxaria ocultista para narrar sobre o horror nos dramas humanos.

Para Isabel Boscov, o último filme de Aster é uma antítese de *Hereditário*. Diferente de *Hereditário*, seus principais arcos acontecem sob a claridade do solstício da primavera, expondo os rituais para celebrar a colheita. Considerando a difusão de *Midsommar*, o filme foi vendido como um terror horripilante sendo divulgado em diversos festivais.¹¹ A decisão do estúdio de vender

¹¹ Gotham Independent Film Award, National Society of Film Critics Award, Prêmio Independent Spirit.

Midsommar como terror assustador, foi elaborada pensando nos fãs do filme anterior, que angariou uma repercussão positiva.

Como Sadovski salientou em seu blog, “O material promocional de *Midsommar* pode enganar, com seu trailer que sugere uma seita maligna atraindo jovens incautos para o sacrifício.”. Os trailers de divulgação ressaltam frases de críticos conhecidos, como: “absolutamente insano...” de Matt Shiverdecker da *American Statesman*; “Visceral, perturbador, brutal”, de Mirasa Mirabel da *Crítica de Cinema*; “Uma espiral de pesadelos”, de Jacob Hall do SlashFilm. O trailer alternando entre frases de críticos e cenas bem decupadas de maneira rápida para ambientar um filme assustador, com música agonizante – que não é usada no filme – têm uma linguagem semelhantes aos filmes de horror comercial. Entretanto, além de ressaltarmos que o trailer pode enganar, por recortar, selecionar e re-costurar essas partes em um vídeo curto de dois minutos. O trailer foi um material de divulgação, com interesse de alcançar o maior número de pessoas. Mesmo que Ari Aster tenha compartilhado sua visão do filme após a estreia, advertindo não ser um filme de sustos como os filmes de terror comercial, o estúdio ignorou as contradições e divulgou um material que ressaltava *Midsommar* como um filme “assustador”.

Midsommar é uma obra que acompanha Dani, sua protagonista que viaja com seu namorado e os amigos para Hälsingland, para o festival de solstício. Trata-se de uma trama que não pega seu telespectador desprevenido com sustos rápidos, mas prepara uma narrativa de 2 horas e 18 minutos que se desenvolve lentamente um ambiente de culto folclórico, de religiosidade, estranhamento e incômodo que no final alcança seu clímax. Essa contradição, entre a proposta do diretor e a divulgação do trailer, revela o interesse financeiro do estúdio em lucrar com o filme, ao chamar a atenção da massiva audiência conquistada pelos filmes comerciais de susto.

A antítese solar de Ari Aster

Embora Aster tenha discordado ter feito um filme de terror, ele está constantemente discutindo a metalinguagem desse gênero. O jovem diretor estava dialogando com produções anteriores, citando, fazendo referências e construindo novos experimentos. E nesse sentido, vamos analisar *Midsommar* através do dialogismo, ressaltando as múltiplas vozes de outros filmes predecessores: *The Wicker man* e *A montanha mágica*, essas obras são abordadas na narrativa de Aster.¹²

A antítese solar de Aster, não é sobre um filme de terror que simplesmente “acontece à luz do dia”, defendemos que *Midsommar* nos autoriza a refletir sobre o atual momento da crítica e da linguagem do cinema de horror. Chamando a atenção para a qualidade desse gênero, recusando os preconceitos e vícios dos filmes recheados de clichês.

Ao dialogar com a tradição do gênero, Aster ressaltou suas qualidades subversivas na forma e no conteúdo do cinema de horror, conseguindo se reinventar e trazer novos debates. Rejeitando as concepções formalistas e simplificadas sobre o filme de horror. Citando um autor mais sistemático a respeito dessa conceitualização formalista, Jesus Ramos ressaltou que no gênero de terror:

O espectador somente sente medo se sabe que deve senti-lo. Geralmente costuma se dar a preparação de uma série de elementos consistentes em definir um personagem geralmente atraente, cuja expressão mais caricata é a de uma jovem indefesa; se costuma criar a existência de um perigo (um monstro, um assassino), recriar o ambiente (a noite, a escuridão), somar a ameaça sonora (sons de origem desconhecida, música que manipula a emoção) mais a iluminação (muitas vezes de baixo, recortada) e a partir daí se pode disparar o susto. (RAMOS, 2002, p.564)

¹² *A montanha sagrada* é um filme que aborda uma estética de gênero ousada e particular, contudo é limitado classificá-lo como filme de terror, pois suas principais preocupações em alcançar seu público a partir da fotografia, maquiagem, roteiro, ambientação e personagens é propor uma crítica política. O vilarejo ensolarado de Hälsingland, consegue causar incômodo pela maneira como é decupada, usando assim, recursos que vemos em outros filmes como aqui já citados; *O homem de Palha*. Aster, sabe usar as características do estranho que encontramos até mesmo em *A colheita Maldita* (1984), que acompanha garotos estranhos que vivem em uma cidade fantasma, com um grande milharal, onde sacrificam os turistas que se perdem nas regiões. E *O caçador de Bruxas* (1968), filme que aborda o vilão de Vincent Price (Matthew Hopkins), um sanguinário perseguidor que se aproveita do imaginário dos cidadãos para aplicar golpes e lucrar em cima da ignorância e medo dos religiosos.

Colocando essas condições, o filme de Aster não poderia parecer mais alienígena para o gênero de terror, pois todas essas ordenações enunciativas, que Ramos salientou, são questionadas ou negadas em *Midsommar*. Entretanto, isso não quer dizer que Ramos esteja incorreto, muitos filmes do gênero distribuídos no cinema e no streaming (*A Maldição de Chorona*, *O Campo do Medo*, *Eli* todos tendo estreia em 2019) exploram esses recursos cinematográficos.

Aster colocou luz sobre a própria estrutura enunciativa da qual o cinema de horror se comunica e conecta obras diferentes, conhecendo, articulando filmes distintos, tratando temas diferentes no horror psicológico, no *folk horror* e no “*horror de crítica metafísica*” estabelecendo uma dialética sob a fluidez polifônica que o terror permite.

O diretor de *Midsommar* soube percorrer o gênero e abordar inovações, primeiro podemos apontar a trilha sonora e a mixagem de som. Em *Psicose*, de 1960, temos a poderosa e ameaçadora agressividade da trilha de Bernard Hermann. Em *Suspíria*, de Dário Argento, somos apresentados a uma tenebrosa trilha com vozes distorcidas, criada pela banda de metal progressivo *Goblin*. Comparando *Midsommar*, a trilha sonora e sua mixagem de som aproveitou a ambientação da cidade fictícia de Hälsingland, com instrumentos de sopro e cânticos que recuperam uma tradição folclórica europeia medieval. Aster evitou os planos claustrofóbicos, recorrentes nos filmes de gênero, e experimentou os grandes planos gerais para enquadrar nos campos verdes, os homens e mulheres, velhos e jovens, todos lado-lado cantando, brincando e tocando instrumentos.

O contraste provocado pela música que ecoa de forma leve aos ouvidos dos telespectadores se choca com as cenas de tensão, que intensificam a barbárie das situações apresentadas. Na cena que Dani conquista a coroa de Rainha de Março, a personagem fica confusa e não entende exatamente o que está acontecendo, a música que acompanhava a cena, em um movimento súbito, ganha volume e, os músicos que tocavam escondidos da câmera invadem o enquadramento com os seus violinos, violoncelos, tambores e flautas para a tirar uma foto com Dani. Outra cena é o desfecho do filme, com o sacrifício de nove pessoas sendo queimadas para o ritual da boa colheita. A música leve e

suave, com notas sutis vai ganhando volume e vai crescendo acompanhando as cenas de catarse daqueles que presenciam o ato final com: dança, choro, raiva, felicidade, festejo e cânticos.

Embora Aster tenha optando em não usar uma música tensa e “tenebrosa”, a direção elegeu uma alternativa que aparenta mais suave e sutil, todavia, consegue despertar sentimentos de seu telespectador. Os autores do projeto *Cinema Mundo*, formado por professores e pós-graduandos em cinema da UFSC, comentam a habilidade de Ari Aster, em fazer uso desse recurso. Renata Santos, uma das locutoras do projeto, se surpreende com o uso da música final; “as pessoas estão gritando e morrendo e a música é de final de filme romântico” (MARKENDORF; SANTOS; LEITE, 2019, 13,22). A trilha sonora potencializa os aspectos sensoriais de estranhamento e incômodo nos rituais grotescos de Hälsingland.

Retomando sua principal referência, o filme, *The Wicker Man* (1973), podemos notar que a trilha sonora que dita a narrativa é o Folk, música que se manifesta na cultura de campo, do camponês. Outras referências nos arranjos são as músicas celtas que se referem as formas de religiosidade medieval consideradas pagãs, relacionando a natureza e os elementos da terra. Reunindo esses elementos, a convergência dialógica é explícita, *The Wicker Man* já explorava músicas não convencionais no gênero de terror e *Midsommar* recuperou isso na sua narrativa.

A comunicação entre o filme de Robin Hardy e Ari Aster não acaba aí. O filme conhecido no Brasil como *O homem de Palha* conta a história de um policial, Sargento Howie (Eduard Woodward), que investiga um chamado anônimo, a respeito do desaparecimento de uma mulher em uma ilha. Ao chegar no local, além de não encontrar a mulher, ele é confrontado por uma seita praticante de cultos que envolvem sexo, cantos, danças e rituais que exaltam a liberdade do corpo, exatamente opostas às ideias do protagonista cristão.

O final de *O homem de Palha* é trágico, o protagonista é sacrificado em um ritual à luz do dia, dentro de uma fogueira em forma de homem. Entre as semelhanças, com os dois filmes, temos o estranhamento com a cultura da alteridade, a música, os atos principais tendo desfecho no dia e o

ritual de purgação com um grande sacrifício humano. Ao contrapormos os dois, vemos fortes diálogos, contudo, *Midsommar* não se limitou a passear pela narrativa de Robin.

Aster a partir de sua criatividade também possibilita pensar o filme como um fim de relacionamento, pois, a narrativa gira em torno de uma relação amorosa em crise, prestes a acabar. Com a chegada do grupo de amigos à Hälsingland, o plano da câmera faz um movimento de 180° colocando tudo de cabeça para baixo, expondo seus conflitos, inaugura-se para todos um universo diferente daquele que estavam habituados.

O diretor explorou essa imagem sensorial por meio dos desentendimentos expondo os conflitos entre os colegas de Dani. Quando o grupo estava no campo usando drogas se chamavam de “família” (ASTER, 2019, 30,45), entretanto, com o passar dos dias em Hälsingland, esse novo mundo coloca os personagens de cabeça para baixo, as confusões e os estranhamentos são potencializados pelos alucinógenos e pela ambientação que oscila entre a cordialidade e a intimidação.

No encadeamento da trama que vai se aprofundando, o diretor cada vez mais escolhe planos amplos, apresentando olhares de amistosidade disfarçada da comunidade para os visitantes despercebidos, que ingenuamente não se dão conta dos rituais que estão acompanhando. Por outro lado, Dani que se sente cada vez mais afastada do seu grupo (amigos e namorado), mais se conecta com a natureza, com os rituais e com o vilarejo de Hälsingland. A separação e a destruição dos laços de amizade e amor fazem parte do processo para o acolhimento de Dani pela comunidade de Hälsingland.

Aster capturou pela sua câmera a luz do dia que encobre as reais intenções dos habitantes da vila de *Midsommar*. Nas histórias contadas pelo cinema de terror também temos o uso do ambiente e das luzes para construir um cenário de mistérios, contudo, como vimos, a retratação da luz não é tão comum quanto a da noite. O universo sombrio e escuro do terror é uma constelação de lugares conhecidos na cinematografia. As trevas da noite que escondem o mal fazem parte do enredo

clássico do cinema de terror, como em *Drácula* (1931), *Frankenstein* (1931), *O Exorcista* (1973), *A Morte do Demônio* (1981), *Suspíria* (1977), até terrores mais contemporâneos como *A invocação do Mal*, *A bruxa*, *Ao cair da Noite*. Todos esses filmes reconstróem ambientes permeados de brumas terríveis que ameaçam aquele que anda pela noite. Nesses filmes a maldade se esconde no dia e se fortalece no crepúsculo. Os elementos enunciativos que forjam a construção do horror nas trevas podem ser aprofundados pela perspectiva bakhtiniana.

Robert Stam ao pensar a argumentação de Bakhtin na linguagem cinematográfica, percebe na perspectiva dialógica uma forma de historicizar a linguagem cinematográfica:

Com propósitos ilustrativos, podem-se imaginar filmes pertencentes a categorias como as do “cronotopo entre quatro paredes”, ou seja, os filmes que restringem sua ação a um único espaço (por exemplo, *Janela indiscreta* e *Festim diabólico*, de Hitchcock, *Tudo bem*, de Jaborm *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Fassbinder); do cronotopo doo filme mediado pela TV” (como *Adieu Pjilippine*, *Dias de fogo*, *Síndrome da China*), no qual o ambiente televisivo importa na presença de uma infinidade de monitores de TV [...] (STAM, 2013, p. 229-230)

A noite faz parte do enredo construtivo de milhares de filmes do gênero do horror. A ambientação da noite e da escuridão é muitas vezes recriada para desenvolver o mistério, o medo, a tensão. Sendo a hora perfeita para os vampiros e os mortos-vivos saírem de seus esconderijos; ou o momento ideal que captura a insegurança dos ambientes escuros; ou a ocasião que a luz do luar condena os homens a se transformarem em lobisomens, como em *Um lobisomem americano em Londres* (1981). A noite é, até mesmo, a hora perfeita para fazer o mal, como representada no cinema de horror brasileiro, com *A meia-noite levarei sua alma* (1964), do coveiro Zé do Caixão (José Mojica Marins).¹³ A característica muitas vezes indissociável da noite nos filmes de terror, é tocada por Ari Aster, para repensar a construção do espaço e tempo da linguagem do terror. O clima solar oposto à noite amplia a estranheza e as “esquisitices” apresentadas em Hålsingland por refratar dialeticamente a escuridão das películas do horror. Em outras palavras, quanto mais Aster afirmava que seu filme

¹³ E para citar um último, o conto de *Wurdalak* no filme *Black Sabbath* (1963), de Mario Bava, narra a história de uma noite no leste europeu envolta de brumas e castelos ameaçadas pelo assombro de uma doença que transforma os vivos em vampiros-cadáveres.

era um conto de fadas, quanto mais percebemos quais são suas fontes audiovisuais e sua identificação com a estética do terror.

Outro aspecto que a direção pensa é o mistério no filme de terror. Em sua película, toda história já é anunciada até o final na primeira parte do filme, o telespectador tem sua atenção presa ao tentar saber o significado dessas imagens para trama. Acompanhando o movimento da câmera que nos apresenta símbolos e cenas que nos entregam acontecimentos que ainda irão ocorrer, como o urso na jaula e o varal com “a história de amor”, (ASTER, 2018, 45,00), o suicídio dos anciãos, a disputa da coroa da Rainha de Maio e o ritual de sacrifício (ASTER, 2018, 46,34). Cada coisa que aparece faz sentido para o enredo, os símbolos rúnicos, os desenhos nas paredes, todos eles contam os acontecimentos que irão ocorrer na história. Dessa maneira, o diretor constrói um caminho narrativo desvirtuando o mistério do desfecho.

Tal proposta, propõe uma inversão do mistério clássico no cinema de terror, pois, se na estrutura clássica somos apresentados ao mistério ou perturbação, da qual vai tomando conta da narrativa até o desfecho e confronto final. Em *Midsommar*, somos apresentados aos elementos do desfecho, sem sabermos quando irão acontecer e nem como irá se desenrolar. Desse modo, aumentando a atmosfera de tensão envolvida em cada cena. Nesse sentido, rompe com *O homem de Palha*, pois torcemos pela salvação do protagonista, o único personagem da qual compreendemos as angústias, entretanto, na última parte do filme, descobrimos que será sacrificado em um ritual pagão.

O mistério do terror guarda os acontecimentos principais dos arcos, esconde na escuridão os monstros, as ameaças, os problemas que serão encarados pelo protagonista. A luz projetada por Aster atingiu todos os lugares, seu propósito é mostrar o que irá acontecer nos próximos atos, revelar quais serão os desafios e testar a ansiedade do público. Invertendo a tensão, Aster fez o público ficar ansioso pela forma como ele dirige e não pelos mistérios que irão se revelar na trama.

O diretor conhece e inverte os enunciados do cinema de horror comercial que busca as reviravoltas, as quebras de expectativas, os sustos bem elaborados, as músicas tenebrosas e as cenas

de violência explícita. Seguindo Dani com sua câmera, Ari Aster contestou a estrutura do modelo de repetição do terror comercial contemporâneo. Através de sua direção, recusou-se a fazer mistério sobre o que vai acontecer, mas sim, como irá acontecer.

A pesquisa sobre culturas, religiões pagãs europeias, a construção de uma cidade fictícia permitiu que tudo fosse crível e que embarcássemos na história. Portanto, importava como a cena foi elaborada, como o roteiro tornou possível tais acontecimentos e como a câmera capturou cada cena. Embora, estejamos preocupados em pensar historicamente como o cinema contemporâneo se relaciona com a história do cinema de terror, podemos encontrar referências diretas e indiretas à cultura nórdica antiga e medieval. Esses elementos não são adereços e adornos para narrar a história, pelo contrário, ao se apropriar do passado histórico, o diretor criou sua própria maneira de contar como a ação se desenvolveu em *Midsommar*.

A partir de conversas com uma produtora sueca, Ari Aster teve a ideia de fazer um filme que bebia na medievalidade da Escandinávia. O diretor começou a estudar rituais, costumes e as runas antigas para desenvolver o vilarejo de Hälsingland. A região norte que se encontrava a Suécia, entre os séculos XI e XIV, passou por transformações culturais com a chegada da Igreja.

As runas foram uma forma de escrita da Escandinávia antiga, as inscrições eram entalhadas em madeiras, pedras, ossos, chifres e metais. Os povos da região usavam o alfabeto para atividades cotidianas, como também para práticas religiosas. No filme, as inscrições rúnicas surgiram nas paredes dos alojamentos, nos varais carregados de lençóis, contando histórias sobre costumes, a colheita e sacrifícios (TSUGAMI, 2019). A expressão “Midsommar” representa um período do verão em que a luz solar incide com maior tempo e intensidade. No mundo germânico, era um período mágico marcado por festividades. No filme essa é a única festividade e sua celebração durava nove dias. A simbologia do número nove é apresentada na mitologia nórdica. Segundo os medievalistas, a partir das documentações podemos encontrar referências a existência de nove mundos e o deus, Odin, realizou por nove dias um sacrifício para obter o conhecimento rúnico. O

número nove também está presente no filme, são nove dias de Midsommar, nove estrangeiros convidados e nove sacrifícios (TSUGAMI, 2019).

A religiosidade na região do norte e do centro da Europa era algo complexo, constituindo-se por meio de mosaicos de pequenos grupos de culto local e comunidades religiosas maiores cobrindo uma diversidade de regiões. Neste contexto, as expressões de culto monoteístas, henoteístas e politeístas, por vezes em conflito, coexistiam. O *Paganus* é um termo que foi frequentemente usado pela cristandade para associar as sociedades antigas ao culto politeísta. No período que recobre a idade média, o paganismo era uma heresia, sendo aplicado a qualquer crença que a Igreja considerava falsa. Em 1484, com a resistência dos germânicos ao cristianismo, o paganismo tornou-se uma ameaça que pressionou a Igreja a reprimir essas práticas. O Papa Inocente VIII promulgou a Bula Papal que foi posteriormente integrada ao livro de caças às bruxas, *Malleus Maleficarum*. Os bispos cristãos procuraram reprimir as crenças locais requisitando apoio dos senhores feudais, de maneira que, eliminassem o politeísmo praticado pelos camponeses. No entanto, os cultos locais e tradicionais persistiram como reminiscências do folclore local, como: as tradições populares, as crenças mágicas e as festividades pagãs (TORRES, 2021).

Um exemplo estimulante está nos varais da história de amor, por meio dela, acompanhamos imagens que narram uma história, sem símbolos rúnicos e outros alfabetos, referência direta à cultura artística e pictórica do período medieval (ASTER, 2018, 45,00). Ao pesquisar os livros de especialistas sobre as poções medievais, Torres encontrou a relações entre essas imagens e os costumes medievais:

Se quiseres que Simão, filho de Fra Silvestro, a quem amas, te ame e não tenha a possibilidade de amar outra mulher e de se casar contigo, tens que fazer os seguintes encantamentos e feitiços: alimenta-o com o teu sangue menstrual, pondo-no numa torta; tira-te uns pelos púbicos, queimá-lo, moê-lo em pó e pô-lo na comida” (DEAN Apud TORRES, 2021, On-line).

Em outro momento, no filme, Maja, uma jovem do vilarejo prepara o feitiço para Christian, colocando o sangue menstrual em uma bebida e os pelos pubianos dentro de uma torta. A partir da

linguagem cinematográfica, Aster construiu símbolos que remetem ao paganismo escandinavo e a mitologia nórdica. O diretor conseguiu reunir uma diversidade de elementos que expressam essas tradições populares em toda a sua obra.

Ari Aster passeia pela Montanha Sagrada

A respeito de um horror metafísico, *A Montanha Sagrada* (1973), de Jodorowsky, é uma crítica à sociedade de consumo, ao capitalismo dominante e à hegemonia eurocêntrica sob os países latinos. É uma distopia que narra sobre o real pela irracionalidade das relações humanas e pelos absurdos da modernidade. Dentro de um universo onírico e fictício, Jodorowsky criou uma arquitetura própria baseada no surrealismo e na psicanálise para construir imagens sobre o inconsciente.

Os prédios exagerados, o figurino exótico, as diferentes culturas apresentadas, as situações absurdas expressam uma realidade irracional. O surrealismo de Jodorowsky é um registro sobre a barbárie cometida pela humanidade. Para o diretor, a sociedade precisava se redimir e devia se superar para fazer o caminho da montanha sagrada. O diretor recorreu a referências esotéricas, místicas, religiosas sobre a natureza e a existência. Segundo Luis Garcia (2014), Jodorowsky têm suas referências em Breton, que escreveu o *Primeiro Manifesto Realista* (1924), fundamentando as bases do surrealismo:

O surrealismo, então, parte do princípio de confronto contra a “ordem” estabelecida que impede o ser humano de mostrar sua verdadeira natureza, proclamando contra as normas vigentes – sejam elas políticas, artísticas, filosóficas, etc. – a superioridade dos sonhos e do inconsciente sobre o real, percebendo o quanto estão interligados o potencial da libertação do indivíduo na condição revolucionária social, ou, como diz Breton no desfecho da palestra-manifesto *Posição Política do Surrealismo*, de 1935: “‘Transformar o mundo’, disse Marx, ‘Mudar a vida’, disse Rimbaud: estas duas palavras de ordem são, para nós, uma só” (GARCIA, 2014, p.38)

Para esses surrealistas a aliança entre a arte, a psicanálise e o marxismo permitiram compreender a sociedade burguesa como castradora dos seus instintos e seus desejos, sendo assim, a

sociedade moderna impedia a descoberta da verdadeira forma do homem. Esse pensamento revolucionário se fez presente nas obras de Jodorowsky, seu filme foi um projeto político que propunha uma crítica para desconstruir as formas repressivas de uma sociedade burguesa de consumo.

A estética de Jodorowsky apareceu na fotografia de Aster, em sua arquitetura exótica e nos simbolismos apresentados com fundo místico e religioso. Aster usou a distopia política, de Jodorowsky, para pensar não apenas o estranhamento com as culturas do outro, ou até mesmo apresentar o universo solar onírico de Hälsingland, mas para dimensionar o assombro da irracionalidade a partir da sua película.

Quando o filme de Jodorowsky foi lançado não causou apenas polêmica pelas imagens grotescas apresentadas, mas também pela arquitetura, pela maquiagem, em suma, por sua concepção de um universo estranho que se chocava com a realidade. A partir do absurdo e do mundo onírico, o diretor criou uma estética do despertar do inconsciente para um universo de experiências vívidas e reais e, ao mesmo tempo, assustadoras. O jovem Aster articulou esse potencial arquitetando o absurdo em seus cenários do festival solar. Em *Midsommar*, a fotografia recorreu a cores vibrantes para revelar aquilo que está escondido, ou seja, o mal nos relacionamentos que se fragmentam e se quebram. Aster colocou sob à luz as sutilezas das relações para desconfigurar os medos, as inseguranças, as traições e os ódios presentes nos elos das famílias (Hereditário) e dos relacionamentos de amizade e amor (Midsommar).

Através de Bakhtin, Robert Stam analisou o cinema e pensou a intertextualidade dos filmes por meio dos cruzamentos dos enunciados. *Midsommar* não é um terror do gênero convencional, isto é, com características do terror bem delineadas e simples. A partir de um olhar Bakhtiniano, podemos constatar que Ari Aster fez uma obra que difunde raios de diálogos com outros gêneros. As características dos filmes de sustos reduzem as possibilidades que o terror tangência. E *Midsommar* se apresenta como um expoente, uma crítica, um passeio sobre as miríades discursivas do horror.

Referências Bibliográficas

- ASTER, Ari. **MIDSOMMAR**: o Mal não espera a noite. Direção de Ari Aster. Estados Unidos/Suécia: A24, 2019. 147 min.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARBER, Nicholas. Por que os críticos não respeitam os filmes de terror. **BBC Culture**. Visualizado em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-45088429>. Acessado dia 20, de Janeiro de 2020.
- BOSCOV, Isabel. 'Midsommar' reforça a tendência do terror antropológico. **Veja**. Visualizado em: <https://veja.abril.com.br/blog/isabela-boscov/midsommar-terrorantropo-logico/>. Acessado dia 20, de Janeiro de 2020.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** - uma história do horror nos filmes brasileiros. / Laura Loguercio Cánepa – Campinas, SP: [s.n.], 2008.
- CARROLL, Noël. **The philosophy of horror or paradoxes of the heart** London: Routledge, 1990.
- FERREIRA, Andressa, Furlan. Sangue menstrual e magia amatória: concepções e práticas históricas. **Aedos**, Porto Alegre, v. 9, n. 21, p. 514-531, Dez. 2017.
- GARCIA, Luis, E. V. Características surrealistas no filme a Montanha Sagrada, de Alejandro Jodorowsky. **Revista Arredia**, Dourados, MS, Editora UFGD, v.3, n.5: 35-46 ago./dez. 2014
- LOPES, Wesley Batista; MORAES, Rozania Maria Alves de; GONÇALVES, João Batista Costa. O conceito bakhtiniano de cronotopo nas análises de discursos em situação de autoconfrontação. **Entrepalavras**, **Fortaleza**, v. 8, p. 71-92, jan./abr. 2018.
- MACHADO, Wladimir, Silva; CHAVES, Bárbara, Lyra. Humores e ironias de uma diva em depressão: a sensibilidade pós- feminista e a constituição do capital eletrônico. CHAUD, E e SANT'ANNA, T. F. (Orgs.). **Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2014.
- MARKENDORF, Marcio; SANTOS, Renata; LEITE, Leonardo Ripoll Tavares. **Comentários do filme no programa Cinema Mundo**: Midsommar - O Mal Não Espera a Noite , Dez. 2019: Disponível em :<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/129834>. Acessado dia 20, de Jan. 2019.
- MELO, Marcelo, B. M. **Zé do Caixão**: Personagem de Horror. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2010.
- TORRES, Laura Carvalho. Midsommar de Ari Aster: analogia com os cultos pagãos, na Suécia, entre a Idade Média e o mundo contemporâneo: o terror vem do Norte. **O Cipreste**. Disponível em: [https://www.academia.edu/45000368/Midsommar_de_Ari_Aster_Analogia_com_os_cultos_pag%](https://www.academia.edu/45000368/Midsommar_de_Ari_Aster_Analogia_com_os_cultos_pag%0)

C3%A3os_na_Su%C3%A9cia_entre_a_Idade_M%C3%A9dia_e_o_mundo_contempor%C3%A2ne
o_O_terror_vem_do_Norte. Acessado em: 15-09-2021.

TSUGAMI, Susan. Runas, sacrifício e tradição. **Scandia: journal of medieval norse studies**.n.2, 2019.

ROSE, Steve. How post-horror movies are taking over cinema. **The Guardian**. Visualizado em:
[https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-com
es-at-night](https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-com
es-at-night). Acessado em: 20-01-2019.

SADOVSKI, Roberto. Ari Aster, diretor de Midsommar: "Nem todo terror tem sua
origem no mal". **Blog do Uol**. Visualizado em: [https://robertosadovski.blogosfera.
uol.com.br/2019/09/18/ari-aster-diretor-de-midsommar-nem-todo-terror-tem-sua-orige
m-no-mal/](https://robertosadovski.blogosfera.
uol.com.br/2019/09/18/ari-aster-diretor-de-midsommar-nem-todo-terror-tem-sua-orige
m-no-mal/). Acessado em: 20-01-2019.

SALEM, Rodrigo. Tradições perturbadoras milenares dão o tom para
falso horror 'Midsommar'. **Folha de São Paulo**. Visualizado em:
[https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018
/06/angustiante-hereditario-resgata-o-verdadeiro-filme-de-terror.shtml](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018
/06/angustiante-hereditario-resgata-o-verdadeiro-filme-de-terror.shtml). Acessado em: 20-01-2019.

SQUIRES, John. A24 Wants You to Know That 'A Ghost Story' Isn't Horror or "Post-Horror".
Bloody-disgusting. Visualizado em: [https://bloody-disgusting.com/news/34
45690/a24-wants-know-ghost-story-isnt-horror-post-horror/](https://bloody-disgusting.com/news/34
45690/a24-wants-know-ghost-story-isnt-horror-post-horror/). Acessado em: 20-01-2019.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo/Campinas: Papirus, 2013.

STANCKI, Rodolfo. A polêmica do pós-horror. **Escotilha**. Visualizado em:
<http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/a-polemica-do-pos-horror/>. Acessado em:
20-01-2019.

TAVARES, Caroline, Santana. Cinema de horror: o medo é a alma do negócio. **Revista Temática**.
Ano VII, n. 05 – Maio/2011.

VILLAÇA, Pablo. Midsommar: O Mal Não Espera a Noite. **Carta Capital**. Visualizado em:
[http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/login?retorno=/critica/filme
/8493/midsommar-o-mal-nao-espera-a-noite](http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/login?retorno=/critica/filme
/8493/midsommar-o-mal-nao-espera-a-noite). Acessado dia 20, de Janeiro de 2020.