

O Filme *Midsommar* de Ari Aster e o Deslocamento do Gênero Terror no Audiovisual Contemporâneo¹

Eduardo Aliberti FERRAZ²

Rodrigo PETRONIO³

Centro Universitário Armando Álvares Penteado, São Paulo, SP

Resumo

Este artigo propõe uma análise do filme *Midsommar* e como as transformações do gênero terror impactaram na estrutura de seu roteiro. Para tanto, foi realizada uma revisão bibliográfica visando a criação de um panorama histórico das transformações sofridas pelo gênero terror ao longo do tempo, como forma de compará-las ao que está sendo produzido atualmente. Em seguida, por meio dos conceitos de deslocamento, imagens demoníacas e apocalípticas de Northrop Frye, assim como os arquétipos de Vogler, foi analisado quais elementos tradicionais do gênero o filme ressignifica, assim como sua inserção dentro da lógica global do terror. A partir disto, foi realizada uma reflexão sobre o chamado pós-terror e como esse novo ciclo atua na história do gênero.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; audiovisual; roteiro; terror; gênero.

1 Introdução

1.1 O Filme

Lançado em setembro de 2019, o filme *Midsommar: O Mal Não Espera a Noite* foi um sucesso de bilheteria e de crítica, consolidando seu diretor e roteirista Ari Aster como um dos principais diretores de terror do cinema independente mundial. Mas, ainda mais importante, juntamente com sua longa-metragem de estreia *Hereditário* (2018), trouxe novamente à tona a discussão sobre os novos rumos do cinema do gênero.

O filme conta a história de Dani, uma jovem universitária lidando com a morte de sua família, que decide acompanhar seu namorado e seus amigos em uma viagem para

¹ Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XIX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante recém-formado na Graduação do Curso de Comunicação Social com Habilitação em Cinema da FAAP, e-mail: edu.aliberti@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social com Habilitação em Cinema da FAAP, e-mail: rodrigopetronio@gmail.com

a Suécia como uma tentativa de superar seus traumas. Chegando na pequena cidade de Hårga para acompanhar o festival de Midsommar, realizado todos os anos pela comunidade para comemorar o solstício de verão, Dani começa a perceber que os locais possuem costumes incomuns e que ela e seus amigos correm perigo.

Apesar da temática recorrente de um grupo de jovens que viajam para um lugar remoto e são ameaçados por um culto macabro, Midsommar subverte diversas fórmulas de terror que apresenta. Deste modo, surge a necessidade de analisar como o longa quebra com as convenções do gênero e como este se insere dentro de uma tendência maior do cinema de terror contemporâneo.

Este artigo busca, por meio de revisão bibliográfica e análise de conteúdo, elaborar um panorama do terror no cinema ao longo da história e analisar como essa transformação impactou a estrutura dos filmes de terror modernos, a partir dos conceitos de Northrop Frye. Para tanto, será tomado como objeto o filme *Midsommar: O Mal Não Espera a Noite*, escrito e dirigido por Ari Aster e será analisado como ele opera dentro das convenções e fórmulas comuns ao gênero. Também será analisado a sua posição dentro do contexto do terror contemporâneo.

2 Desenvolvimento

2.1 As Origens do Gênero

Antes de migrar para o cinema, o terror era um gênero predominante da literatura. Ele é associado a diversas histórias que datam desde a Grécia Antiga, mitos e contos épicos ao longo dos séculos sempre retrataram batalhas entre humanos e monstros como algo de outro mundo. No entanto, o marco mais amplamente aceito para o seu início é a publicação do livro *Castelo de Otranto* de Horace Walpole em 1764. A obra deu origem à literatura gótica e inspirou escritores por diversas gerações (DIXON, 2010). Além disso, a maior parte dos temas recorrentes nos filmes de terror atuais já estavam presentes em sua formação no século 18. Diversos dos personagens clássicos do gênero já haviam sido consolidados no período (DIXON, 2010).

Portanto, quando surgiu o cinema em 1895, era natural que alguns dos maiores cineastas do início da sétima arte também começassem a experimentar com o terror.

Thomas Edison produziu diversos curtas que flertavam com o gênero como *A Execução de Mary, Queen of Scots* (1895) que pode ser considerado como o primeiro filme de terror, além de *Eletrocutando um Elefante* (1903) e o mais famoso *Frankenstein* (1910). Ainda, a cineasta pioneira Alice Guy Blaché realizou *O Poço e O Pêndulo* (1903), uma adaptação da obra de Edgar Allan Poe, que impressiona por sua longa duração de 30 minutos, muito maior que qualquer outro filme de terror da época. Ademais, George Méliès possui uma participação importante no período, seu filme *A Mansão do Diabo* (1896) é considerado por muitos como o primeiro filme verdadeiramente de terror (DIXON, 2010).

Esse período inicial de experimentação é o que Dixon denomina como “A Origem” do gênero, que se estenderia de 1895 a 1930. O sucesso dessas obras iniciais mostra como havia uma demanda por parte do público por elementos macabros e sobrenaturais no cinema e foi fundamental para a continuidade de obras do tipo (DIXON, 2010). Segundo Nicholas Royle (2003, pág. 75) “a indústria do cinema poderia ser definida como uma forma paliativa de reprimir a estranheza do filme”. A ideia por trás desse pensamento é a de que o cinema mostraria algo que antes estava escondido, trazendo-o para a luz, e isso pode ser visto mais claramente nos filmes de terror. Embora muitas obras da época tenham se perdido, este período foi fundamental para a consolidação do gênero, como é o caso de *O Lobisomem* (1913) de Henry MacRae, criador de um dos poucos monstros que se originou no cinema e não na literatura (DIXON, 2010).

De 1930 a 1948 o cinema de terror entrou em seu período “Clássico”. Hollywood havia feito a transição do cinema mudo para o cinema falado e isso transformou a indústria. O fim do cinema mudo de terror veio em 1928 com *The Terror* de Roy Del Ruth, produzido pela Warner Brothers, o estúdio que ficou marcado por realizar a passagem para o cinema sonoro com *The Jazz Singer* um ano antes. Curiosamente, *The Terror* foi o segundo filme “inteiramente falado” da Warner (DIXON, 2010).

Isso causou uma grande mudança nos valores da arte. A imagem, antes o carro chefe do cinema de terror foi relevado a um segundo plano, enquanto o som virou seu elemento principal. Muitos diretores como Leni Riefenstahl e F. W. Murnau perderam seu espaço, enquanto diretores mais novos e, portanto, mais adaptáveis como Fritz Lang ganharam vantagem, embora ele nunca tenha sido um autor estritamente de terror (DIXON, 2010).

Durante a era do cinema mudo, o filme de terror era produzido internacionalmente, porém, com a chegada do som, o gênero se concentrou majoritariamente em Hollywood, que estabeleceu as regras para as décadas seguintes em termos de produção e ritmo das obras. A Primeira Guerra Mundial contribuiu para a paralisação da produção de filmes europeus, criando um cenário propício para a exportação de filmes americanos, que passaram a dominar o mercado até os dias atuais. Essa conjuntura teve um impacto significativo no horror, culminando na atual dominação dos Estados Unidos no cinema de terror (DIXON, 2010).

Esse ciclo foi marcado por suas inúmeras franquias, que ajudaram a consolidar a imagem de personagens clássicos como Drácula e Frankenstein no imaginário popular. O principal estúdio para filmes de terror no período de 1931 a 1948 era a Universal (DIXON, 2010). Eles se beneficiaram da imigração de alemães para Hollywood, que se intensificou com a chegada de Hitler ao poder em 1933 (DIXON, 2010).

Anteriormente, o gênero havia sido forte na Alemanha, mas, com a cultura sob o comando de Goebbels e do partido nazista, os filmes de terror foram banidos do país e seus maiores cineastas foram obrigados a fugir para os Estados Unidos e trabalhar em Hollywood. Dessa forma, os maiores autores da Alemanha, que haviam feito clássicos do cinema de terror partiram para a América, onde criaram diversas obras que marcaram a época (DIXON, 2010).

O terror emergiu como um gênero em Hollywood com os lançamentos dos filmes *Drácula* (1931) e *Frankenstein* (1931). Críticos de cinema começaram a se referir a eles efetivamente como “filmes de terror” e os produtores passaram a criar obras com essa perspectiva em mente, algo gerado pelo cinema hollywoodiano. Ambas os filmes capitalizaram no que Noë Carrol denomina como uma aversão inata do ser humano a certos tipos de transgressão. Os personagens desses longas pareciam estar vivos e mortos simultaneamente (CARROL, 2003), capturando o espectador com uma estranheza cativante que havia desaparecido, mas ressurgiu graças à influência dos autores expressionistas alemães. A busca de Hollywood por temas mais seguros para se tornar uma potência mundial fez essa estranheza se desvanecer novamente (SPADONI, 2003). Contudo, com a consolidação de sua posição de liderança global, o gênero ressurgiu.

Logo foram criadas grandes franquias, tais como Drácula, Frankenstein, Múmia e Lobisomem. No entanto, conforme o mercado tornou-se saturado, a Universal decidiu

juntar os seus monstros em uma mesma obra como uma forma de melhorar a sua bilheteria. Seu primeiro filme nessa direção foi *Frankenstein Encontra O Lobisomem* (1943) de Roy William Neil (DIXON, 2010).

Com suas inúmeras sequências e com o impacto gerado pelos horrores reais da Segunda Guerra Mundial, os filmes de terror acabaram perdendo a sua força. Após o lançamento de *Abbott e Costello Encontram o Frankenstein* (1948), a Universal desistiu do gênero (DIXON, 2010). Os monstros clássicos haviam perdido o seu brilho e ninguém sabia como reavivar o interesse do público. Porém, nos anos 1950, no interior da Inglaterra, uma revolução estava se iniciando (DIXON, 2010).

O período de 1949 a 1970 foi conhecido como o “Renascimento”. O público já estava cansado dos filmes do gênero e essa foi a primeira (embora não a última) vez que o terror teve de se reinventar no cinema. A Universal tentava reavivar o mercado investindo em filmes 3D e depois realizando grandes produções, mas nada durou por muito tempo. Os filmes mais marcantes dos anos 1950 viriam de produtoras independentes, fenômeno que se repetiria em outros períodos de renovação e, conforme foram ganhando mais espaço, começaram a ser capazes de quebrar a barreira comercial. (DIXON, 2010)

O início dos anos 1960 foi marcado pelo lançamento de *Psicose* (1960) que acabou com o período de transição e iniciou uma nova era de terror. O longa de Alfred Hitchcock é extremamente original, mudando as convenções do gênero e sua forma de produção para sempre, assim como inspirou uma série de filmes similares que viriam nos próximos anos. Nascia ali o terror psicológico, um dos subgêneros mais marcantes do horror (DIXON, 2010).

Devido a esse movimento independente, o cinema de terror diminuiu a sua centralização em Hollywood, com produções de sucesso sendo realizadas na Inglaterra e na França, entre outros países. Os estúdios Hammer, no Reino Unido, conseguiram inclusive estabelecer seu nome adaptando obras como *Drácula* e *Frankenstein* que, apesar de estarem em domínio público, possuíam adaptações clássicas realizadas pela Universal. Os seus filmes conquistaram diversos fãs e críticos ao redor do mundo, entre eles os jovens da revista *Cahiers du Cinema* como François Truffaut e Jean-Luc Godard, tornando-se o que hoje seriam considerados “clássicos cults”. (DIXON, 2010)

Contudo, com o passar do tempo, as produções da Hammer adotaram uma orientação mais voltada para o lucro do que para a qualidade, como havia ocorrido em anos anteriores, o que resultou em uma perda de interesse por parte do público. O estúdio tentou atrair novamente os espectadores por meio do uso de mais violência e sexualidade em seus filmes, mas sua falta de inovação era evidente e acabou levando à sua falência (DIXON, 2010).

Enquanto isso, diversos outros países também passavam por um renascimento do terror. No Japão, as obras de Kenji Mizoguchi e Masaki Kobayashi reacendiam a chama do terror e o movimento Giallo, liderado por Mario Bava na Itália, trazia uma nova abordagem para o gênero baseado nos populares livros de horror baratos de capa amarela (“giallo” em italiano significa amarelo). Enquanto isso nos Estados Unidos, uma série de novos diretores como John Carpenter, George Romero, Wes Craven e Tobe Hopper exploravam uma série de novas possibilidades para o terror (DIXON, 2010).

Lançado em 1968, o filme *Noite dos Mortos Vivos* de George Romero foi um divisor de águas para os filmes do gênero. Enquanto nos anos anteriores do ciclo haviam sido lançados filmes relativamente inocentes, o longa de Romero criaria um novo precedente para a violência. As longas sequências de zumbis se alimentando de carne humana mostradas em grandes detalhes foram o suficiente para transformar a obra em um clássico instantâneo e gerar uma nova demanda por violência gráfica. Alguns anos mais tarde, em 1972, Wes Craven ampliaria ainda mais o nível de violência em suas obras com “Aniversário Macabro”, estabelecendo assim, uma nova lógica para os filmes de terror. Essa época marca uma mudança significativa na iconografia dessas produções, onde os elementos aterrorizantes não são mais provenientes de algo distante ou obscuro, como múmias e vampiros, mas sim do próprio ser humano, com o horror emergindo da vida comum (DIXON, 2010).

Assim, teve início o período denominado por Dixon como “Sangue Novo”, compreendendo os anos de 1970 até 1990. Esse ciclo é considerado o auge do gênero de terror, devido ao seu imenso apelo popular, especialmente na década de 80. A fase viu o surgimento de grandes clássicos, produzidos tanto por grandes estúdios como anteriormente, mas também por produtoras menores também por produtoras menores, que, por meio dessa nova competitividade, conseguiram romper as barreiras comerciais e obter bilheterias expressivas (DIXON, 2010).

A exemplo do longa *Sexta Feira 13* (1980) de Sean S. Cunningham que, apesar de ter tido seu apreço diminuído ao longo da história; segundo Richard Nowell poderia ser facilmente confundido por um filme de pós-terror caso fosse lançado hoje em dia. Seus planos longos indicam uma tentativa de criar um filme de terror com ritmo mais lento, diferente do que costumava ser realizado (NOWELL, 2011).

No entanto, como foi o caso da saga *Sexta Feira 13*, o sucesso deu lugar a inúmeras sequências que acabaram transformando a imagem dos filmes originais no imaginário popular. O lançamento dessas várias produções, que possuíam um claro apelo comercial e frequentemente careciam de qualidade em sua forma e conteúdo, acabaram saturando novamente o mercado. Isto gerou um estigma em relação ao gênero nas audiências, que começaram a enxergar os filmes de terror como produções de qualidade inferior, o que acarretou uma perda de interesse no gênero (NOWELL, 2011).

2.2 Ari Aster e o Terror Contemporâneo

Nos anos 1990, o terror sofria com sua saturação e uma visão negativa por parte do público, devido às inúmeras sequências de menor sucesso de clássicos dos anos 80. Os estúdios tentaram diversas vezes emplacar outras franquias, mas de modo geral sem muito êxito, até o lançamento de *Pânico* (1996), dirigido por Wes Craven. O filme se aproveita da forma já estabelecida dos filmes de terror e cria uma narrativa metalinguística acerca do gênero que finalmente foi capaz de cativar o público (WEST, 2018). O gênero havia passado pelo mesmo processo ocorrido anteriormente com os filmes de western, após a saturação de suas fórmulas voltou-se para uma reflexão interna dos próprios filmes, no caso do terror por meio da sátira.

Esse movimento proporcionou uma série de filmes similares que tiveram grande expressão entre o final dos anos 1990 e os anos 2000 como *O Segredo da Cabana* (2011) de Drew Goddard, *Todo Mundo Quase Morto* (2004) de Edgar Wright, *Tucker e Dale Contra O Mal* (2010) de Eli Craig, assim como os outros filmes da saga *Pânico*.

Foi somente a partir da década de 2010, que o terror voltou a ganhar força sem elementos de comédia em sua trama. Uma nova geração de diretores composta por Ari Aster, Robert Eggers, Jordan Peele, Trey Edward Shults entre outros, começou a retomar o aspecto psicológico como o elemento central de suas obras, reconquistando novamente

o espectador, iniciando um novo movimento que passou a ser comumente chamado de “pós-terror”.

O termo “pós-terror” se popularizou após a publicação do artigo “Como os filmes de pós-terror estão dominando o cinema” (ROSE, 2017) escrito por Stephen Rose para o jornal *The Guardian*. A publicação causou grande controvérsia entre a comunidade do gênero e revitalizou o debate acerca do futuro do terror (ROSE, 2017).

Segundo a interpretação do autor, estaria surgindo um novo subgênero dentro do terror que ele denomina “pós-terror”, cujas características principais consistiriam em um abandono das fórmulas e regras dos filmes de terror para criar novas abordagens de temas macabros. Dessa forma, o terror tradicional estaria mais focado em chamar a atenção da audiência com o uso de violência e sexualidade, enquanto os filmes deste novo subgênero buscariam se utilizar do medo para trazer uma reflexão da natureza humana, ou seja, um terror voltado para o interior (ROSE, 2017).

É uma análise compreensível, à medida que muitos desses novos autores ou mesmo seus produtores, com medo do preconceito geralmente sofrido pelo terror, tentavam se afastar do gênero. Como disse o diretor de “*Ao Cair da Noite*” (2017), Trey Edward Shults: “Eu não tentei fazer um filme de terror exatamente” (INDIEWIRE, 2017, *tradução nossa*).

No entanto, o termo pós indicaria uma superação ou mesmo negação daquilo que veio antes em termos de longas de horror, mas é evidente que os filmes de terror contemporâneos são repletos de influência das obras anteriores do gênero. Seja de forma consciente ou não, a maior parte desses longas faz referência a todo o material que os antecedeu.

Ademais, o chamado “pós-terror” compartilha diversas características com outros momentos de reinvenção do gênero, de modo que seria mais condizente com sua trajetória classificá-lo como um novo ciclo, uma nova reformulação do terror, do que um subgênero inteiramente diferente. A começar pelo fato de que seus principais filmes são realizados por produtoras independentes, as de maior destaque sendo a A24 e a Blumhouse, como havia acontecido no “renascimento” dos anos 50 e nos anos 80. Tampouco o terror psicológico é algo novo, tendo sido criado nos anos 60 e explorado por diversos diretores como Romero e Wes Craven.

3 Midsommar

3.1 Midsommar e os Arquétipos

É nesse contexto que Ari Aster inicia a produção de Midsommar. Convidado por produtores suecos para fazer um filme de terror de slasher que se passasse na Suécia, Aster decide abordar o tema à sua maneira, criando uma obra metalinguística sem recorrer à sátira. O filme se inicia como um longa de slasher tradicional, o público é apresentado a um grupo de jovens universitários Dani, Christian, Mark, Josh e Peele, que são convidados pelo último a acompanhar o festival de Midsommar em sua cidade natal na Suécia.

Um dos lugares-comuns mais utilizados pelo gênero, com uma pequena variação, Aster mistura-o com um filme de separação, abordando o tema da família e do luto ao dar foco na relação conflituosa da personagem principal Dani com seu namorado Christian. No entanto, já na primeira sequência vemos uma pequena diferença da tradição, à medida que, ao contrário de mostrar o primeiro assassinato de um jovem em seu início, o longa começa com a morte dos pais e da irmã de Dani, revelando o caráter psicológico da trama.

Aster utiliza como base para a construção do enredo alguns dos principais arquétipos do cinema e mais especificamente do terror, sobretudo aqueles presentes na teoria de Christian Vogler. A personagem principal, Dani, se enquadra no arquétipo do herói, que dentro do gênero possui uma figura muito particular chamada de “Final Girl”, ou seja, a personagem principal que será a única sobrevivente ao final do filme depois que todos os seus amigos forem assassinados. Aqui temos uma mudança da tradição à medida que, apesar de Dani ser a última de seu grupo ao final do filme, ela não completa a sua jornada e fica presa dentro de Hårga, sucumbindo ao lado sombrio culto.

Além disso, considerando os arquétipos apresentados por Vogler, podemos observar elementos tradicionais do gênero em outros personagens. Christian pode ser interpretado como o arquétipo do Camaleão, por estar constantemente mudando de postura ao longo da obra, ter sua lealdade questionada frequentemente e por ser o par romântico de Dani, posição que geralmente recai sobre esse personagem. Mark ocuparia a função de “Trapaceiro”, ou como ele é conhecido dentro do terror “O Louco”,

classificação que é evidenciada não apenas pelo seu comportamento, fazendo piadas constantemente e chamando a atenção no início do filme, mas também pelo próprio desenvolvimento do roteiro. Ao chegar em Hårga, Mark joga um jogo tradicional com os outros jovens chamado de “skin the fool” (“esfolem o louco”, tradução nossa) e posteriormente o próprio Mark é esfolado, deixando explícita a sua função como “louco”.

Josh por sua vez, encarnaria o arquétipo do “Estudioso”, evidenciado por sua busca em pesquisar os costumes do povo de Hårga, o que eventualmente leva a sua morte. Por último, o personagem Peele pode ser analisado como o “Guardião”, à medida em que serve como uma ponte entre Dani e o mundo de Hårga, ele é responsável por levar o grupo em sua viagem. Entretanto, para a compreensão dos deslocamentos do gênero promovido pelo diretor, acreditamos que seja importante compreender a teoria dos modos e mitos de Northrop Frye.

3.2 Frye e Deslocamento

Em seu livro *Anatomia da Crítica* (2014), Frye estabelece uma forma de crítica arquetípica baseada no que ele chama de Teoria dos Mitos. O autor define mito como sendo uma estrutura ou enredo que se repete ao longo da história e que, portanto, nos ajuda a analisar uma obra artística. Frye propõe que essa teoria seja usada como uma partitura musical, com seus tons e semitons que nos permitem analisar aquilo que permanece constante, evidenciando que a continuidade geográfica, cultural e histórica da arte é mais forte que sua descontinuidade. Sendo assim, o papel de cada autor estaria em justamente selecionar e rearranjar esses elementos preestabelecidos dentro de suas obras para criar algo novo (FRYE, 2014).

Para tanto, ele estabelece os conceitos de imagens apocalípticas e imagens demoníacas. Imagens apocalípticas são aquelas que remetem à luz, abertura, ascensão, revelação e vida, entre outros elementos. Enquanto as imagens demoníacas representam exatamente o contrário, estão ligadas à obscuridade, fechamento, queda, oculto, o corpo, a sexualidade e a morte (FRYE, 2014).

E é a partir dessa oposição que Aster desconstrói os lugares-comuns do horror. A começar pela proposta de realizar um filme de terror no ambiente mais iluminado possível, o solstício de verão na Suécia. Por se tratar de um gênero que trabalha com o

medo, o obscuro e o macabro, a maior parte dos filmes de terror utilizam majoritariamente de imagens demoníacas como ocultamento, queda e morte, para impactar o espectador. No entanto, ao realizar um filme de terror claro, Ari Aster consegue usar elementos já existentes para subverter esse lugar-comum.

O início do longa é relativamente tradicional, somos apresentados à protagonista em um ambiente escuro e claustrofóbico e logo temos uma primeira morte para marcar o início da trama. O diretor se utiliza de imagens demoníacas nesta sequência, como é de costume, justamente para poder subvertê-las quando o grupo parte para Hårga.

A própria estrutura do filme se assemelha ao que Frye debate em seu livro. Entre os principais mitos apontados pelo autor está a imagem das estações do ano e suas associações, a primavera está relacionada à comédia, o verão ao romance, o outono à tragédia e o inverno à ironia e sátira (FRYE, 2014). O filme é dividido em duas estações, de início observamos o inverno sombrio com imagens demoníacas e ao passar para o verão, apesar de surgirem imagens apocalípticas, os elementos demoníacos ainda permanecem.

Além disso, o próprio diretor já afirmou diversas vezes que *Midsommar* pode ser visto como um filme de separação, porém o casal principal está junto durante o inverno e se separa durante o verão. Aster realiza um deslocamento das imagens comuns das estações do ano, frequentemente usadas no cinema de forma geral, para inverter a lógica de seu funcionamento.

Ao chegar na Suécia há uma clara quebra desse padrão simbólico, com a entrada de diversas imagens apocalípticas. Tanto a fotografia quanto a arte do filme se tornam extremamente claras, além disso, começa a aparecer um símbolo recorrente ao longo do filme, o da árvore, uma imagem apocalíptica por simbolizar a ascensão.

O grupo se estabelece nesse novo local e no dia seguinte parte para presenciar um ritual tradicional da comunidade. Neste momento, descobrem que ao chegar aos 75 anos, todos os moradores da vila tomam a sua própria vida pulando de um penhasco. Embora seja um lugar-comum do terror, o momento em que o grupo de jovens descobre uma característica estranha da comunidade, este elemento é subvertido por Aster através do uso da imagem. A morte dos dois idosos ao se jogarem da pedra são imagens claramente demoníacas, que simbolizam a morte e a queda. Porém, o ritual é realizado em um ambiente extremamente claro, o mais iluminado de todo o filme; além disso, todos

os participantes vestem roupas brancas, dois elementos apocalípticos utilizados para contrapor as imagens demoníacas.

Posteriormente, após o final do ritual temos um novo deslocamento, os jovens que tentam escapar distanciando-se do grupo, mas não conseguem. Simon e Connie, afetados pela cena que presenciaram, tentam fugir de volta para a cidade, porém como somos levados a crer e será mostrado ao final do filme, são mortos pelo culto. No entanto, há aqui outra mudança realizada por Aster, suas mortes acontecem fora da câmera, ao invés de serem presenciadas pelo espectador.

O mesmo ocorre com a morte de Mark e parcialmente com a morte de Josh, que não é vista em sua totalidade. Assim, um elemento que era tradicionalmente apocalíptico, a revelação da morte do casal, torna-se oculto e dessa forma, demoníaco. Esse recurso também serve para afastar a atenção do público do caráter mais físico da trama, como é recorrente no terror, para o seu aspecto mais psicológico, que tem sido retomado por esse novo ciclo.

Ao final do filme, temos o grande ritual do festival, que consiste nos jovens estrangeiros mortos, alguns voluntários de Hãrga e Christian sendo queimados como sacrifício. Essa cena traz a última oposição entre imagens apocalípticas e demoníacas da obra. Todos são queimados em uma casa amarela em forma de triângulo cujo formato, assim como a imagem da árvore, aponta para o céu e simboliza a elevação que estaria ligada ao sacrifício, imagens apocalípticas. Porém, tanto o fogo quanto a morte são imagens demoníacas ligadas à destruição, trazendo novamente a dualidade da construção de símbolos do longa.

Além disso, na cena anterior, Christian havia participado de um ritual de acasalamento com uma das jovens da comunidade, que após o final diz “Eu consigo sentir o bebê”, indicando que ela está grávida de um filho de Christian. Aster cria um paralelo com o momento seguinte do filme, o personagem morre logo após ter ajudado a criar uma vida. É mais uma oposição entre luz e escuridão, vida e morte.

3.3 Deslocamento e Fronteira do Gênero Terror

Além da diferenciação em termos de estrutura do roteiro e rede de símbolos presentes no filme, Ari Aster também possui uma direção diferente do convencional para filmes de terror. Em termos de composição, podemos observar uma prevalência de planos centralizados, em que o personagem ou a ação está ocorrendo no centro do quadro. O diretor se utiliza dessa ferramenta para passar uma sensação de poder em relação à personagem, especialmente a protagonista Dani. Isso difere dos elementos mais comuns do terror, onde comumente são utilizados ângulos baixos ou ângulos altos para passar essa sensação de poder, geralmente do assassino em relação a suas vítimas.

Outro elemento que destaca o filme em seu aspecto formal e ajuda a criar a atmosfera de um local com muita luz em que o sol nunca se põe, é a fotografia de Pawel Pogorzelski. O filme como um todo é superexposto de forma a dar mais detalhe no branco da imagem. Essa técnica da superexposição auxilia na construção do estranhamento em relação ao local e ao povo de Hårga, já que passa a sensação ao espectador de que a imagem deveria estar estourada, porém não está.

Além disso, o uso de cor do filme difere do comum. Como o próprio diretor apontou em uma de suas entrevistas, eles se utilizam de cores bem saturadas em seu color grading, procurando colocar o visual do tecnicolor de filmes como *Narciso Negro* (1947), que lhe serviu de inspiração. Aster realiza aqui um deslocamento da estética de cor saturada de filmes dos anos 40.

Ademais, Aster opta por uma escolha pouco comum em termos de foco para o longa. De forma geral, seria esperado utilizar uma grande profundidade de campo e mostrar todo o belo cenário do interior da Suécia, no entanto o diretor estabelece um foco curto somente nos personagens, enfatizando mais uma vez que eles são a parte principal do filme.

Também podemos analisar o uso de câmeras paradas e em movimento na obra. Em grande parte dos filmes de terror, pode-se perceber uma equivalência na proporção de planos com câmera fixa em relação aos planos com câmera em movimento (HEIMDAL, KANEMATSU, KONDO, MIKAMI, MOTEGI, 2014). Porém, o estilo de Aster, como podemos observar ao longo de sua filmografia e especialmente em *Midsommar*, possui uma prevalência de planos em movimento. Isso ocorre, pois o diretor

busca trazer o espectador para a ação e levar o foco majoritariamente para os personagens, em oposição aos filmes de terror tradicionais em que o foco é dividido entre o envolvimento do público com os personagens e o ambiente em que a ação acontece, que contribui para o medo do espectador.

4 Conclusão

O cinema de terror tem se renovado constantemente ao longo da história por meio de ciclos, que deslocam e reformulam elementos e características de períodos anteriores. O filme “*Midsommar: O Mal Não Espera a Noite*” de Ari Aster é um dos exemplos em que esta lógica se apresenta de forma mais explícita. Por meio de uma história tradicional de um grupo de amigos que vai viajar para um lugar remoto e encontra uma comunidade estranha, assim como pelo deslocamento e reformulação de diversos lugares-comuns do gênero terror, Aster cria uma narrativa metalinguística única e original, que nos leva a questionar a natureza do gênero terror, além de proporcionar reflexões profundas acerca de temas como o luto, a separação e a ideia de família.

Por meio da Teoria dos Mitos desenvolvida pelo teórico Northrop Frye e seus conceitos de imagens apocalípticas e imagens demoníacas, podemos observar que Aster se utiliza de forma muito eficaz de imagens opostas e muitas vezes alheias ao gênero, para criar uma história com uma rede de símbolos rica e que confere um novo ar ao terror. A sua habilidade está, não na criação de algo novo, mas na forma inovadora como ele consegue compor esse quadro de códigos já existentes, como o filme de terror, o folclore sueco e os filmes de separação.

Dessa forma, Ari Aster se coloca como um dos principais realizadores da nova geração do cinema de terror contemporâneo. Ao analisarmos o contexto em que *Midsommar* está inserido, tendo sido produzido pela A24, uma das principais produtoras de terror independente da atualidade, e com um estilo que prioriza o desenvolvimento de suas personagens em detrimento da ação, como tem sido um padrão da nova geração de filmes que tem surgido na última década, o longa pode ser considerado um importante representante deste novo ciclo da história do gênero.

REFERÊNCIAS

AO Cair da Noite. Direção: Trey Edward Shults. Produção: David Kaplan, Andrea Roa, Keetin Mayakara, Corey Deckler. Intérpretes: Joel Edgerton, Christopher Abbot, Carmen Ejogo, Riley Keough, Kelvin Harrison Jr entre outros. Roteiro: Trey Edward Shults. Estados Unidos: A24, Animal Kingdom, 2017. (91 min), son., color., digital.

BAKHTIN, Mikhail. Os Gêneros do Discurso. 3 ed. Los Angeles: Editora 34, 2016.

BASICALLY. Direção: Ari Aster. Produção: Ahsen Nadeem, Aaron Webman e Ethan Webman. Intérpretes: Rachel Brosnahan, Jeremy Blakely entre outros. Roteiro: Ari Aster. Estados Unidos: Henderson and Hussein Pictures, 2011. (7 min), son., color., digital.

BEAU. Direção: Ari Aster. Produção: Alejandro de Leon. Intérpretes: Billy Mayo, Ari Aster, Will Emery e Logan Atkinson. Roteiro: Ari Aster. Estados Unidos: Independant, 2011. (7 min), son., color., digital.

DIXON, Wheeler Winston. A History of Horror. 1. Ed. New Jersey: Rutgers University Press, 2010.

FILMMAKER Toolkit Podcast 31: “It Comes at Night” Director Trey Edward Shults. Entrevistado: Trey Edward Shults. Entrevistador: Chris O’Falt. [S.I]. IndieWire, 8 de julho de 2017. Podcast. Disponível em: <https://soundcloud.com/user-445966404/it-comes-at-nightdirector-trey-edward-shults>. Acesso em: 10/06/2021.

FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. 1 ed. São Paulo: É Realizações, 2014.

FRYE, Northrop. Fábulas de Identidade. 1 ed. São Paulo: É Realizações, 2014.

HEIMDAL, L. & KANEMATSU, K. & KUNIO, Y. & MIKAMI, K. & MOTEGI, R. Analysis of Camera Work in Horror Movies. 1 ed. Tokyo: É Realizações, 2014.

HEREDITÁRIO. Direção: Ari Aster. Produção: Kevin Frakes, Lars Knudsen, Buddy Patrick. Intérpretes: Toni Collete, Gabriel Byrne, Alex Wolff, Milli Shapiro entre outros. Roteiro: Ari Aster. Estados Unidos: A24, 2018. (127 min), son., color., digital.

MUNCHAUSEN. Direção: Ari Aster. Produção: Alejandro de Leon, Lee Stobby Intérpretes: Rachel Brosnahan, Liam Aimken, Bonnie Bedelia entre outros. Roteiro: Ari Aster. [S.I]: American Film Institute, 2013. (17 min), son., color., digital.

MIDSOMMAR: O Mal Não Espera a Noite. Direção: Ari Aster. Produção: Patrik Andersson, Lars Knudsen. Intérpretes: Florence Pugh, Jack Reynor, Vilhelm Blomgreen, William Jackson Harper, Will Poulter entre outros. Roteiro: Ari Aster. Estados Unidos: B-Reel Films; Squarepeg, 2019. (148 min), son., color., digital.

NOWELL, Richard. Blood Money: A History of The First Teen Horror Cycle. 1 ed. New York: Continuum, 2011.

ROTHKOPF, Joshua. Hereditary. [S.I.]: Time Out, 2018. Disponível em: <<https://www.timeout.com/movies/hereditary>>. Acesso em: 01/06/2020.

ROYLE, Nicholas. The Uncanny. 1 ed. New York: Routledge, 2003.

SPADONI, Robert. Uncanny Bodies: The Coming of the Sound Film and The Origins of The Horror Genre. 1 ed. Los Angeles: University of California Press, 2007.

THE Strange Thing About The Johnsons. Direção: Ari Aster. Produção: Alejandro de Leon. Intérpretes: Billy Mayo, Brandon Greenhouse, Angela Bullock entre outros. Roteiro: Ari Aster. Estados Unidos: American Film Institute, 2010. (17 min), son., color., digital.

TRAVERS, Peter. Hereditary Review: Family Horror Tale is the scariest movie of 2018. [S.I.]: Rolling Stone, 2018. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-moviereviews/hereditary-review-family-horror-tale-is-the-scariest-movie-of-2018-630182/>>. Acesso em: 01/06/2020.

VOGLER, Christopher. The Writer's Journey: Mythic Structure for Writer's. 3 ed. Los Angeles: Michael Wise Productions, 2007.

WEST, Alexandra. The 1990's Horror Cycle: Final Girls and a New Hollywood Formula. 1 ed. Jefferson: McFarland, 2018.