
Fórmulas e expressões das imagens de horror: Considerações a partir da obra *Midsommar*, de Ari Aster¹

Ana Carolina Martins NUNES²

Eli BORGES JUNIOR³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

Este artigo pretende investigar correspondências entre noções de *Pathosformel* e *Nachleben*, formuladas pelo historiador da imagem Aby Warburg, e a obra cinematográfica *Midsommar: o mal não espera a noite* (2019), de Ari Aster. A partir de tais concepções de Warburg, exploramos algumas figurações do horror no filme de Aster, assim como essas operariam dentro de um movimento de reinterpretação e reconfiguração do próprio cinema de horror psicológico.

PALAVRAS-CHAVE: *Pathosformel*; *Nachleben*; Aby Warburg; horror psicológico; Ari Aster.

Aspectos introdutórios

A intersecção entre as questões sobre imagem e a temática dos afetos tem sido uma vertente de estudos desafiadora e multifacetada, explorada em trabalhos diversos ao longo dos séculos e com especial destaque no âmbito do cinema e de obras fílmicas que parecem ter inaugurado uma série de novos recursos de sensibilização do público. De certo modo, se é possível identificar na dimensão do conteúdo desses trabalhos boa parte dessas possibilidades outras de fruição, é possível também reconhecer, na dimensão de suas formas, estratégias potentes de afetação, sobretudo quando recorremos à história particular das tecnologias de comunicação e a um gênero bastante específico: o cinema de horror.

Nesta pesquisa, iniciaremos um debate a partir dos intrincados labirintos do pensamento do historiador e culturalista alemão Aby Warburg e exploraremos algumas

¹ Trabalho apresentado no 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 de graduação, 5º período do Bacharelado de Rádio, Tv e Internet da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e bolsista do Programa de Educação Tutorial – PET FACOM. E-mail: ana.martins@estudante.ufjf.br

³ Orientador do trabalho. Professor Adjunto da Faculdade de Comunicação Social da UFJF. E-mail: ridolfi.eli@gmail.com

relações entre fundamentos teóricos por ele concebidos e elementos do filme *Midsommar: o mal não espera a noite* (2019), do diretor estadunidense Ari Aster, obra descrita dentro do que tem sido recentemente caracterizado como "horror psicológico". Partiremos, fundamentalmente, em nossas reflexões, das noções warburgianas de *Pathosformel* e *Nachleben*.

A fim de desvendar conexões entre os "foguetes teóricos" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 172) de Warburg e a narrativa audiovisual da obra de Aster, buscamos compreender como a expressão dos afetos, a reapropriação e a ressignificação de imagens, a iconografia simbólica e as interações culturais se entrelaçam ao propor sentidos de natureza profunda e ressonante. Ao explorar as interconexões entre a interpretação de imagens, as influências culturais e a persistência de tradições ao longo do tempo, esta pesquisa pretende sugerir, ao modo de Warburg, a sobrevivência de traços da experiência afetiva humana a partir de diferentes expressões culturais e artísticas.

Considerando-se a importância do tema da ressignificação e da reinterpretação da imagem fílmica nos dias de hoje, sobretudo ao tratarmos das novas modalidades de horror psicológico, a pesquisa torna-se necessária a uma compreensão mais aprofundada acerca do desenvolvimento desse tipo de produção cinematográfica, bem como o que teria essa a oferecer, de modo singular e original, junto à prática da recepção no cinema.

Aby Warburg e sua história das imagens

Abraham Moritz Warburg (1866-1929), estudioso renomado por suas considerações sobre o ressurgimento do paganismo no renascimento italiano e cujo trabalho impactaria os estudos culturais e a disciplina da antropologia cultural, é considerado um intelectual inovador ao sugerir a constituição de uma "ciência da cultura" (*Kulturwissenschaft*) na tentativa de compreensão das imagens por meio de elementos expressivos. Aby Warburg atravessou diferentes caminhos ao interpretar obras artísticas, abordou a iconografia, o estudo dos significados simbólicos das imagens, a valorização das evidências históricas e as fontes primárias da imagem, além de estudar as respostas afetivas que a arte era capaz de gerar no observador.

Em 1904, iniciou o projeto de construção da Biblioteca Warburg (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) em Hamburgo, instituição que se tornou

referência nos estudos interdisciplinares de história da arte e da cultura. Com a ascensão do nazismo e a morte do historiador, em 1929, a sede da biblioteca foi transferida para Londres, cinco anos mais tarde, com o apoio do governo britânico. A cidade de Hamburgo, atualmente, ainda conta o edifício da BWK, hoje Instituto Warburg, situado na estrutura construída pela própria família. Baseada na coleção pessoal do historiador, a biblioteca abrigava uma gama de materiais relacionados à arte, à mitologia, à religião e à história, seguindo suas propostas teóricas e novas possibilidades de interpretação do mundo.

No intuito de propor novas perspectivas sobre a história da arte, Warburg realizou deslocamentos metodológicos ao investigar, sob outro olhar teórico e cultural, a retomada, por parte de artistas do Renascimento, de valores e conceitos fundamentais da Antiguidade Clássica. O historiador tinha como objetivo construir uma ciência das imagens a qual, ao mesmo tempo em que manifestaria uma preocupação detalhista – e até mesmo sistemática com a dimensão formal e histórica das imagens –, abrir-se-ia para “o sopro inseguro da inspiração profética” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28). Warburg, portanto, opôs-se à fórmula de análise tradicional da história da arte e promoveu o que o filósofo contemporâneo Georges Didi-Huberman chamaria de “turbilhão no rio da disciplina”, ou até mesmo “(...) *momento-agitador* — depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27).

Ao se dedicar a uma nova abordagem das pesquisas de história da arte, incorporando aspectos psicológicos, simbólicos e afetivos em suas análises, Warburg valeu-se da noção de “fórmula de *pathos*” (*Pathosformel*), a partir da qual destaca a presença de padrões emotivos recorrentes em diferentes culturas e épocas, padrões esses que representariam uma expressão dos valores primários do ser. Além disso, recorre a outro termo, “sobrevivência” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29) ou “vida póstuma” (AGAMBEN, 2015, p. 117) (*Nachleben*), pelo qual enfatiza possibilidades de “continuidade” ou de “retorno” da imagens e símbolos culturais, após seu aparecimento original, sugerindo sua reinterpretação e ressignificação em contextos culturais posteriores.

A *Pathosformel*, uma das principais noções forjadas por Warburg, diz respeito à abordagem que destaca padrões recorrentes de expressão afetiva e simbólica representados em diversas culturas e períodos históricos. O historiador asseverava que as afetividades e temas considerados primários do homem — como medo, poder, morte e divindade — eram explicitados por meio de imagens e símbolos ao longo do tempo. A fórmula de *pathos* busca

compreender a maneira pela qual esses fatores eram reinterpretados e reapropriados em diferentes contextos históricos e culturais a partir do ponto de vista do espectador. A noção também admite o ténue equilíbrio entre o caótico, o dionisiaco, o carnal e a ordem, o apolíneo e o ideal, retomando os sentimentos humanos mais primitivos e estabelecendo conexões de natureza profunda com o espectador. Nesse diapasão, Schankweiler e Wüschner, pesquisadores que destrincharam os principais conceitos do autor, sugerem que “não é apenas o observador quem assimila as imagens; as próprias imagens demonstram uma forma de agir conforme afetam ativamente o observador”⁴ (SCHANKWEILER, WÜSCHNER, 2019, p. 221). Desse modo, a abordagem interdisciplinar e psicológica de Aby Warburg enriqueceu o campo da arte, propondo perspectivas alternativas de interpretação sobre o conceito de belo e questionando seus padrões modernos. A noção de *Pathosformel* tem sido crescentemente debatida em diversas áreas, para além inclusive da própria história da arte, destacando as possibilidades de problematização da dimensão histórico-afetiva das expressões culturais.

A partir da elaboração da fórmula de *pathos* e seus efeitos presentes nas figuras artísticas, Warburg sugere o termo *Nachleben* a fim de propor que as imagens e os símbolos possuem uma característica singular: a capacidade de permanecer no tempo e de nele sobreviver a partir de distintas figurações. Ao analisar a *Nachleben* de uma obra, o autor buscava compreender como esses símbolos ainda exerciam sua influência e tornavam-se recorrentes e relevantes em culturas posteriores. Segundo Didi-Huberman, “dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados é falar, antes de mais nada, da indestrutibilidade de uma marca do tempo – ou dos tempos – nas próprias formas de nossa vida atual” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47). *Nachleben*, portanto, refere-se ao fenômeno da influência e reinterpretação de afetos nas imagens e nos símbolos em diferentes contextos históricos e culturais apesar do tempo. Essa perspectiva destaca, portanto, a persistência e a mutabilidade das formas e ideias e sugere que a cultura, assim como o humano, sobrevive em constante transformação.

A fim de refletir acerca das fórmulas propostas por Warburg e compreender o modo pelo qual são trabalhadas, selecionamos o filme *Midsommar: o mal não espera a noite* (2019), do diretor norte-americano Ari Aster, debruçando-nos sobre a utilização de efeitos visuais e sonoros que parecem ressignificar o conceito de horror abordado no cinema tradicional hollywoodiano. Pretendemos, nesse sentido, identificar no filme possibilidades de figuração

⁴ Tradução nossa. SCHANKWEILER, Kerstin; WÜSCHNER, Philipp. *Affective Societies: Key Concepts*. Londres: Routledge, 2019.

da morte – como expressão do horror – tendo como pedra fundamental o trabalho realizado por Warburg, em um sentido próximo, em seu texto “Dürer e a antiguidade italiana”.

Aster com Warburg: figurações da morte e do horror

Midsommar: o mal não espera a noite (2019) conta a história de Dani, personagem de uma estudante de psicologia que perde, de maneira particularmente trágica, todos os seus familiares próximos. Sem perspectivas claras sobre a retomada de sua vida, a jovem embarca em uma viagem, junto a seu namorado e alguns amigos, em uma jornada até a região rural de Hälsingland, Suécia, onde viverá uma experiência inusitada e excêntrica junto à comunidade alternativa de Hårga, familiar a um de seus colegas e conhecida por professar uma antiga religião nórdica.

O filme sugere a criação de novos significados da imagem para o cinema de horror, buscando desenvolver uma “atmosfera filmica” (GIL, 2005) que convida à imersão na trama apresentada e parece prender o espectador por meio de seus efeitos sobretudo visuais. Podemos aqui compreender essa expressão anterior como "um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e reconhecer a natureza do seu estado" (GIL, 2005, p. 141). A partir das dimensões sensorial e afetiva que parece mobilizar, o filme insinua um tipo de diálogo e o estabelecimento de uma proximidade entre a obra e o espectador.

Para iniciarmos nosso percurso, façamos referência ao célebre ensaio *Dürer e a antiguidade italiana*, no qual Warburg examina a influência da Antiguidade clássica nas obras do artista alemão Albrecht Dürer. Nesse texto, o historiador investigaria as conexões e interações entre diferentes contextos históricos, o que ofereceria bases à formulação de sua noção de *Nachleben*, como a "sobrevivência" de afetos em símbolos e imagens na história da arte. Nesse texto, Aby Warburg destaca como Dürer incorporou elementos da arte clássica italiana em suas reproduções artísticas, demonstrando o interesse significativo pela estética e pelo simbolismo da Antiguidade. A interpretação de *Nachleben* parece estar presente durante suas análises, o que reforça seu argumento sobre a reinterpretação e ressignificação de símbolos e imagens em contextos históricos até mesmo distantes. No ensaio, Warburg remete à reapropriação dessas figurações comparando, por exemplo, “A morte de Orfeu” com o primeiro drama de Poliziano. Segundo o historiador alemão, isso:

(...) comprova o fato de que a morte de Orfeu não era apenas um motivo de interesse puramente formal em ateliês, mas uma experiência realmente vivenciada com paixão e compreensão do espírito e nas palavras da era pagã a partir do teatro obscuro de mistérios da lenda dionisíaca (WARBURG, 2012, p. 72).

Nesse excerto, Warburg sugere que afetos de morte estariam, de certo modo, intrínsecos nessas imagens distintas, sem que a última fosse uma imitação da obra anterior, mas uma readaptação dos princípios e do espírito da Antiguidade clássica a uma nova e própria expressão artística – resultando na fusão entre as tradições alemã e italiana. Didi-Huberman ressalta, em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, esse diálogo entre épocas como uma aproximação entre Warburg e a antropologia de Edward Burnett Tylor, a partir do que assinala como a “permanência de cultura” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47): nesse sentido, não poderíamos falar em uma essência que se repete, mas sim em um sintoma recorrente.

Remetendo ao objeto de nossa reflexão, *Midsommar* nos mostra que a cultura é transmitida e preservada dentro de Hårga, com rituais e práticas que atravessaram gerações. Durante a estadia do grupo de universitários na comunidade, diversas tradições são reveladas e questionadas pelos americanos, como a *ättestupa* — execução de anciãos ao completarem 72 anos — e o uso contínuo de alucinógenos como forma de abertura para fluxos de energias espirituais. O filme sugere a permanência dessas tradições e de sua potência sensibilizadora sobretudo a partir das próprias imagens e dos símbolos amplamente presentes em suas obras históricas, exibidas tanto na cena inicial do filme, como na arquitetura e nas pinturas dos espaços, revelando elementos centrais da antiga religião nórdica.

É interessante observar também o importante lugar reservado aos afetos dentro da narrativa. No filme, é apresentado o *Livro das Runas*, um manuscrito com informações sobre os rituais, as tradições e crenças da comunidade de Hårga. Utilizada apenas pelos líderes da comunidade, a obra é considerada um símbolo de autoridade e representa a conexão com seus ancestrais, transmite a sabedoria ao longo das gerações e justifica as práticas obscuras do festival de solstício de verão. Nesse sentido, podemos reconhecer uma questão fundamental que o filme procura insinuar em relação a essa comunidade: sua persistência em fazer sobreviver afetos diversos principalmente a partir de imagens e símbolos.

Para além da sobrevivência dos afetos, Ari Aster compõe a atmosfera filmica por meio de efeitos visuais, sugerindo ao espectador os efeitos das drogas alucinógenas utilizadas pelos protagonistas, e efeitos sonoros que parecem gerar desconforto e sensibilizar o público. A ambientação incorporada por Aster durante *Midsommar* reforça os aspectos característicos do

horror, como perturbação e exploração do desconhecido, porém reconfigura e reapropria essas características. A proposta do longa se desvia, ou mesmo se opõe, em relação àquela do cinema de horror convencional, buscando o engajamento no horror a partir de outro recurso: a utilização de elementos comuns, ordinários, com a luminosidade do dia, cores vibrantes e decorações florais.

Onde então, nessa ambiência "agradável" e "bela" empregada por Ari Aster sobreviveria o chamado horror psicológico?

Aster não figura o horror apenas a partir das imagens convencionais do cinema — sangue, mortes e violência física —, mas também o sugere a partir de seu contrário, mergulha nas complexidades psicológicas, vulnerabilidades e medos dos personagens — como as cenas que descrevem os pesadelos e as alucinações de Dani —, explora o ambiente desconhecido e inquieto por meio de efeitos cinematográficos, com planos abertos e efeitos visuais que transmitem ansiedade e receio. Ao abordar a história de um culto religioso, comum na vertente de *folk horror* no horror psicológico, com práticas grotescas e temáticas ocultas, o diretor amplia as sensações de desconforto e inclui momentos de horror situacional e visualmente impactante, opondo-se a características convencionais dessa categoria no cinema.

Poderíamos admitir que o horror está no "intervalo" (*Zwischenraum*) (AGAMBEN, 2015, p. 120), no plano simbólico, naquilo que é sugerido sem ser propriamente mostrado nas imagens. Embora não exponha diretamente o horror com detalhes, *Midsommar* explora o irrepresentável e a ambiguidade nas imagens e na narrativa que, frequentemente, deixa particularidades da trama de lado, o que permite com que o público preencha as lacunas com sua própria imaginação. Em uma das cenas, Simon questiona a presença de um urso enjaulado no meio do campo para um dos moradores, que desvia e responde “é apenas um urso”. Mesmo que passe despercebido pelo público, o questionamento permanece e será respondido no final do filme, quando Christian é queimado envolvido pela pele do animal. Essa cena não se concentra na violência física em si, porém na angústia, no incômodo dos personagens e na atmosfera ritualística ao redor. O aspecto, portanto, reforça a sensação de isolamento, provoca o medo do desconhecido e o desconforto do espectador.

Dentro dessa perspectiva, também é possível destacar a cena da cerimônia de sorte e fertilidade, em que um grupo de mulheres rodeia um casal em intercuro sexual – que sugere diferentes características exploradas pelo horror psicológico e evoca o incômodo do público. O ritual é realizado em uma sala fechada, o que resulta em uma sensação claustrofóbica, com

alguns membros da comunidade, que observam e participam do processo a partir de cânticos e danças: a ambientação ritualística é formada e, desse modo, atinge diretamente o espectador. Além disso, a fotografia torna-se mais íntima, aproxima-se dos personagens, expõe a vulnerabilidade e intensifica a pressão imposta a Chris pelo grupo. O horror, nesse sentido, é sugerido sem ser mostrado de forma explícita; está enraizado na combinação de ritual, manipulação emocional, cinematografia íntima e ambiguidade.

Para além de cenas de horror que geram inquietude e desconforto no público, *Midsommar* oferece ao espectador, como principal figuração sobre a morte, o ritual de solstício de verão. Em uma das cenas, todas as mulheres da comunidade, inclusive Dani, são convidadas a participar da cerimônia, que dá nome ao filme, de dança de celebração do meio de verão. Todas as participantes utilizam coroas florais, vestimentas tradicionais e ingerem um chá preparado com alucinógenos naturais. Ao se posicionarem ao redor de um mastro, o ritual inicia com uma profecia sobre o ciclo de vida e morte da comunidade, que segue como parte de um culto simbólico de renovação. Embora seja uma cena visualmente agradável por representar um festival, a alegria da comunidade, as decorações florais e um banquete de comemoração para a Rainha de Maio, a atmosfera fílmica, acompanhada do contexto e narrativa do filme, torna-se perturbadora. A tenuidade entre o encantamento e o horror é intensificada durante a cena, os efeitos visuais são amplamente explorados — como a distorção do rosto das personagens e a expansão da natureza —, a trilha sonora é intensificada e as falas são incompreensíveis no final do ritual, o que resulta na aflição do espectador e o alívio ao perceber que a protagonista estava segura ao ser acolhida pela comunidade.

Ao destacarmos a reinterpretação e a reapropriação da morte em *Midsommar*, sugerimos uma conexão entre Aby Warburg, a partir do ensaio *Dürer e a Antiguidade italiana*, e a figuração da morte elaborada por Ari Aster. Em seu ensaio, Warburg explora a figuração da morte ao analisar a influência da arte clássica italiana sobre o pintor alemão Albrecht Dürer, problematizando como o artista incorporou a figuração de morte como parte do repertório artístico e reinterpretou esses símbolos a partir de sua própria perspectiva. Nesse sentido, o historiador ressalta a representação da morte como a transitoriedade e, em alguns casos, a personificação de medos e ansiedades humanas, mesmo que de maneira simbólica e intrínseca à obra. A figuração, por conseguinte, é utilizada como veículo simbólico de transmissão de mensagens de natureza profunda sobre a condição humana, a mortalidade e a

busca por um significado durante uma época de renovação cultural e artística como o Renascimento.

Na análise do ensaio de Warburg e o filme de Aster, podemos estabelecer uma primeira correspondência entre ambas as obras a partir do plano simbólico. Enquanto Warburg analisa como os quadros de Dürer integram a figuração da morte como uma alegoria para explicar a transição da vida, *Midsommar* sugere como essa figuração é incorporada nos rituais de Hårga, onde a morte é vista como um rito de passagem, parte de um ciclo de renovação e fertilidade. Na cena em que o ritual da *attestipa* é realizado, uma das anciãs da comunidade, ao perceber a revolta de alguns estrangeiros, explica como esse costume é reconhecido como uma oferta de agradecimento à natureza, passado de geração a geração, e como a vida é interpretada como um ciclo. Ambos os contextos, portanto, exploram a figuração de morte como um símbolo de natureza profunda e complexa que transcende os limites da mortalidade física.

Warburg e Aster também dialogam ao explorarem as afetividades humanas nas imagens e nos símbolos. À medida que o historiador alemão analisa como a figuração da morte nas obras de arte parecem evocar emoções, como melancolia e contemplação, consideraria a obra como uma “expressão da personalidade criativa do artista” (AGAMBEN, 2015, p. 126) e “uma mímica marcada por um *pathos* intenso” (WARBURG, 2012, p.69). Em *Midsommar*, é sugerido que as cenas de rituais de morte e os impactos afetivos sobre os personagens revelam uma gama complexa de emoções humanas, desde o choque e o horror até a aceitação e a transformação. Na cena em que Dani é coroada como Rainha de Maio e é realizado o último sacrifício da festividade do solstício de verão, com a morte de seu grupo de amigos e do namorado, Aster sugere um "intervalo" para que o espectador preencha as lacunas de interpretação a partir das emoções tênues da protagonista, tanto o medo e descontentamento, quanto o sentimento de alívio e de pertencimento à comunidade.

Em certa medida, poderíamos aventar, por último, que a figuração de morte também é explorada no plano simbólico da "primavera". Na obra de Ari Aster, o solstício de verão representa o início de um novo ciclo — como explicado por Pelle, as fases da vida na comunidade são interpretadas como estações, sendo a primavera o desenvolvimento e a passagem da infância para a idade adulta — e é abordado, durante todo o filme, como uma comemoração e devoção à natureza, por meio de danças, rituais e festividades. Por outra perspectiva, a obra homônima de Sandro Botticelli, objeto de análise de Aby Warburg, é

interpretada como “alegoria da primavera” (WARBURG, 2012, p. 54) e celebração da chegada da estação, insinuando o simbolismo do amor, da renovação e da fertilidade.

Ao analisarmos a pintura, podemos destacar a série de figuras mitológicas interagindo em meio a um cenário exuberante, onde “uma outra Vênus” (WARBURG *in* VASARI, 2012, p. 53) é retratada no centro da composição, adornada pelas Três Graças — Egle, Eufrosine e Tália —, que dançam e demonstram a festividade; à direita está Flora, ninfa da terra, que foge de Zéfiro, personificação mitológica do vento. Apesar de ser uma obra que transmite a alegria e o belo da primavera, é possível sugerir que Zéfiro se apresenta como uma figura misteriosa e, até mesmo, horrorífica, porém não perceptível — em um primeiro momento, pelo observador — como uma figuração de horror sugerida pelo artista.

Midsommar, portanto, parece dialogar com a obra de Botticelli ao abordar as temáticas do ritual, da natureza exuberante e da afetividade transmitida pelas imagens e símbolos. Na cena de coroação de Dani, percebemos diferentes propostas de figuração de horror simbólico sutil e de natureza perturbadora. Nesse momento, o espectador já está ciente das práticas obscuras e dos rituais inquietantes da comunidade de Hårga, o que contribui para a atmosfera fílmica tensa e o horror subjacente. Mesmo com os rituais de dança, as expressões afetivas da protagonista, as festividades e as decorações florais vibrantes, o horror é sugerido ao público, criando um tênue equilíbrio entre o desconforto e o belo, o medo e o conforto do conhecido. Em ambas as obras, o horror e a figuração de morte são propostas no “intervalo”, preenchido a partir da interpretação e da afetividade das imagens e dos símbolos reinterpretados e reapropriados pelo espectador.

Considerações finais

Diante das conexões sugeridas entre as noções de Aby Warburg e as análises realizadas sobre o filme *Midsommar: o mal não espera noite* (2019), de Ari Aster, no presente artigo, é possível problematizar o diálogo entre *Pathosformel* e *Nachleben* como expressões do afeto, da reinterpretação e a reapropriação de imagens, da iconografia simbólica e das interações que se entrelaçam ao propor sentidos de natureza profunda. A partir da abordagem trabalhada nesta pesquisa, procuramos imergir nas camadas da obra de Aster, propondo novas perspectivas sobre a figuração do horror simbólico e psicológico, que se desdobram por meio

do *Zwischenraum* com elementos sutis, gestos e simbolismo visual, enquanto mantém um vínculo com as afetividades intrincadas e temas considerados primários do humano.

Em última análise, a pesquisa tem permitido que possamos começar a compreender que as expressões visuais excedem as fronteiras do tempo e da cultura, evocam os afetos intrínsecos do ser, proporcionam a reflexão íntima sobre o diálogo com a imagem e as possibilidades de reinterpretação e reconfiguração de conceitos das imagens e dos símbolos. Os ensaios e as noções de Warburg, que não devem, de maneira alguma, ser limitados a conceituações ou metodologias, e a sensibilidade artística de Aster aproximam-se ao sugerir que, apesar das distâncias — físicas ou temporais — (DIDI-HUBERMAN, 1998), a linguagem imagética permanece como afetividade, inerente ao humano.

Esclarecimento

Este texto decorre de uma pesquisa realizada no âmbito do Programa de Educação Tutorial (PET) do Ministério da Educação, vinculado à Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Ressaltamos que se trata aqui de um trabalho em progresso e que, por conta disso, o referido artigo não pretende, de modo algum, esgotar as questões problematizadas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. São Paulo: Autêntica, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GIL, Inês. A atmosfera como figura filmica. **ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO**, volume. 1, n. 1, pp. 141-146, 2005.

SCHANKWEILER, Kerstin; WÜSCHNER, Philipp. **Affective Societies: Key Concepts**. Londres: Routledge, 2019.

WARBURG, Aby. Dürer e a antiguidade italiana. **Cadernos Benjaminianos**, n. 5, pp. 69-75, 2012.

WARBURG, Aby. **Sandro Botticelli: O nascimento de Vênus e A primavera**. Lisboa: KKYM, 2012.