



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO – CCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Andrey Kolling Lehnemann

Midsommar – O Mal Não Espera a Noite: horror, folclore e alteridade

Florianópolis

2024

Andrey Kolling Lehnemann

Midsommar – O Mal Não Espera a Noite: horror, folclore e alteridade

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Crítica Feminista e Estudos de Gênero.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Markendorf

Florianópolis

2024

Lehmann, Andrey Kolling

Midsommar - O Mal Não Espera a Noite : Horror, folclore e alteridade / Andrey Kolling Lehmann ; orientador, Marcio Markendorf, 2024.

219 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. gênero. 3. horror. 4. folk horror. 5. cinema. I. Markendorf, Marcio. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Andrey Kolling Lehnemann

Midsommar – O Mal Não Espera a Noite: horror, folclore e alteridade

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 29 de fevereiro de 2024, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Marcio Markendorf

Instituição: PPGLit/UFSC

Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá

Instituição: UFSC

Prof. Dr. Fábio de Carvalho Messa

Instituição: UFPR

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Crítica Feminista e Estudos de Gênero atribuído pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Marcio Markendorf

Orientador(a)

Florianópolis, 2024

Aos apaixonados pelo desconhecido, pela reflexão, pelo desafio, pela experiência, pelo gênero, pelo humano e pelo horror controlado e artístico. Vocês não estão sozinhos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Wallace Arcanjo Pace Lehnemann e Zeneida Ramos de Ávila, cuja adoção por mim mostrou que o mundo pode ser menos apavorante e assustador. Cujo amor me fez esquecer dos meus piores dias. Só vocês são capazes de saber o que é conviver comigo.

Aos mestres que tive em vida, pela minha jornada e que foram importantes para o meu desenvolvimento, de uma forma ou de outra. São eles: Marcelo Gandolfi, Luciana Penteadó, Fábio Messa, Antônio Ricardo Russo, Fernando Evangelista e tantos outros. Ao Daniel Serravalle de Sá por me desafiar e me fazer melhorar.

Aos meus colegas e amigos, Pablo Villaça, Márcio Sallem, João Marcos Flores e Walter Neto. Pablo pela direção que me deu no início de tudo. Marcio, cujo carinho me fez continuar nos momentos mais difíceis. João que sempre esteve próximo e me entendeu quando nem eu entendia. Walter que sempre me desafiou a pensar mais.

Ao meu querido José Carlos, cuja sabedoria me inspira a ser melhor todos os dias. Ao meu amigo Odilon Lunardelli Neto, que esteve comigo nos piores e melhores momentos há mais de 20 anos. Aos poucos e bons amigos que fizeram parte de mim, Isabel, Fabiano, Letícia, Guilherme, Nilson.

À minha família que sempre projetou expectativas num garoto que ainda está aprendendo todos os dias. Viviane, Ricardo, Henrique, Gisele, Rute, Marcelo, Alexandre, Júlia, vocês são especiais pra mim de uma maneira ou de outra. À Márcia Machado, que mesmo longe, entregou seu coração e seu tempo ao meu sucesso. A todos aqueles que passaram pela minha vida e me evoluíram.

Ao cineasta Rodrigo Aragão, cujo abraço após minha qualificação, simbolizou mais do que palavras podem descrever. À Rafaela Barbieri por acreditar.

Ao Marcio Markendorf, meu orientador, que mais do que um mestre, virou um amigo e um farol para estudos mais profundos e argumentativos. E à Universidade Federal de Santa Catarina que tornou possível um jovem sonhador se tornar Mestre.

(...) se a coesão de nossas sociedades era mantida outrora pelo imaginário do progresso, ela o é hoje pelo imaginário da catástrofe.

Jean Baudrillard, 15 de janeiro de 1996

RESUMO

O escopo desta dissertação é analisar a obra fílmica *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (Midsommar, 2019), de Ari Aster, como um filme de horror dentro de um subgênero de terminologia recente chamado folk horror. Dentro da complexidade da obra, a qual faz parte de uma ‘segunda onda’ descrita entre 2010 até os anos atuais pela escritora Dawn Keetley (2023) e pelo escritor Adam Scovell (2017), nós observaremos a recente evolução deste horror, além de adentrar em particularidades do filme tais quais rituais, alteridade e morte. Exploraremos a discussão com base na protagonista do filme, Dani Ardor, e o impacto da comunidade em sua reação perante estas reflexões. Ao abordarmos o gênero, a escrita permeia os campos do gênero cinematográfico examinadas por Thomas Schatz (1981) e Rick Altman (2000) até passar a percepção do horror sob a consideração de Noel Carroll (1999), Robin Wood (2018) e autoras como Carol J. Clover (1992) e Bárbara Creed (1993). Examinaremos as ideias de horror e alteridade a partir de teorias como as de Tzvetan Todorov (2006) e Michel Onfray (2015) para ilustrar o protagonismo de Dani como viajante e relatora. A pesquisa pretende com isto refletir a obra de Aster e compreendê-la de um ponto de vista recente no gênero. Esperamos deste modo expandir a fortuna crítica do folk horror e as dinâmicas atuais do gênero sobre medo, identidade e protagonismo.

Palavras-chave: gênero; horror; folk horror; Midsommar.

ABSTRACT

The scope of this dissertation is to analyze Ari Aster's filmic work *Midsommar* (2019) as a horror movie within a recent subgenre called *folk horror*. Within the complexity of the work, which is part of a 'second wave' described from 2010 to the present by writers Dawn Keetley (2023) and Adam Scovell (2017), we will observe the recent evolution of horror, with a characteristic protagonism in the subgenre, in addition to delving into the depths of the film such as rituals, otherness, and death. We will deepen the discussion on the film's protagonist, Dani Ardor, and the impact of the community on her reaction to these reflections. When addressing the genre, the discussion spans the fields of cinematic genre examined by Thomas Schatz (1981) and Rick Altman (2000) to the consideration of horror by Noel Carroll (1999), Robin Wood (2018), and authors such as Carol J. Clover (1992) and Barbara Creed (1993). We will examine otherness by adding to the study the theories of Tzvetan Todorov (2006) and Michel Onfray (2015) to illustrate Dani's protagonism as a traveler and narrator. The research thus intends to dissect Aster's work and understand it from a recent perspective within the genre. In this way, we hope to expand the recent literature on *folk horror* and the current dynamics of the genre regarding fear, identity, and protagonism.

Keywords: genre; horror; folk horror, *Midsommar*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dani Ardor testemunha paradoxalmente um ritual de nascimento/término.....	16
Figura 2 – As festividades na Suécia	84
Figura 3 – A ritualística católica, do corpo, do canto, do sacrifício, da expectativa de boas colheitas (I).....	111
Figura 4 – A ritualística católica, do corpo, do canto, do sacrifício, da expectativa de boas colheitas (II)	111
Figura 5 – A ritualística católica, do corpo, do canto, do sacrifício, da expectativa de boas colheitas (III)	112
Figura 6 – A separação do homem da lei da cidade com o camponês pagão. Uma visão masculina e cristã. (I)	113
Figura 7 – A separação do homem da lei da cidade com o camponês pagão. Uma visão masculina e cristã. (II)	113
Figura 8 – A separação do homem da lei da cidade com o camponês pagão. Uma visão masculina e cristã. (III).....	113
Figura 9 – A provocação contra a veneração. O olhar malicioso e incomum de O Homem de Palha (The Wicker Man, 1973) versus a comunhão e o sagrado de Midsommar - O Mal Não Espera a Noite (2019) (I).....	114
Figura 10 – A provocação contra a veneração. O olhar malicioso e incomum de O Homem de Palha (The Wicker Man, 1973) versus a comunhão e o sagrado de Midsommar - O Mal Não Espera a Noite (2019) (II)	114
Figura 11 – A primeira imagem de Hellbender (2021) reproduz a imagem da mulher em evidência.....	115
Figura 12 – O Caçador de Bruxas (Witchfinder General, 1968) expõe a mulher como objeto de tortura e generalização (I).....	116
Figura 13 – O Caçador de Bruxas (Witchfinder General, 1968) expõe a mulher como objeto de tortura e generalização (II).....	116
Figura 14 – O Caçador de Bruxas (Witchfinder General, 1968) expõe a mulher como objeto de tortura e generalização (III).....	116
Figura 15 – O Caçador de Bruxas (Witchfinder General, 1968) expõe a mulher como objeto de tortura e generalização (IV).....	117
Figura 16 – Na segunda onda do folk, o papel da mulher é mais centralizado, como Terra Assombrada (The Wind, 2018).....	118
Figura 17 – A visão atual da bruxa em Você Não Estará Só (2022) (I).....	118

Figura 18 – A visão atual da bruxa em Você Não Estará Só (2022) (II)	118
Figura 19 – A visão sádica e masculina em O Estigma Satanás (The Blood on Satan's Claw, 1971) (I)	119
Figura 20 – A visão sádica e masculina em O Estigma Satanás (The Blood on Satan's Claw, 1971) (II)	119
Figura 21 – A visão sádica e masculina em O Estigma Satanás (The Blood on Satan's Claw, 1971) (III)	120
Figura 22 – A visão sádica e masculina em O Estigma Satanás (The Blood on Satan's Claw, 1971) (IV)	120
Figura 23 – A visão sádica e masculina em O Estigma Satanás (The Blood on Satan's Claw, 1971) (V)	120
Figura 24 – O sacrifício do fogo. O folclore contado ao redor das lareiras nos campos se transformam em símbolos de finais e de recomeços para alma e para colheitas. (I)	122
Figura 25 – O sacrifício do fogo. O folclore contado ao redor das lareiras nos campos se transformam em símbolos de finais e de recomeços para alma e para colheitas. (II)	123
Figura 26 – A característica viagem de carro dos americanos da cidade para o campo e o início de férias que se transformam em pesadelo no folk horror têm um novo escopo	124
Figura 27 – O primeiro quadro de Midsommar – O Mal Não Espera a Noite (2019)	126
Figura 28 – A primeira imagem da família com os pais separados e a irmã de Dani jogando todo seu peso sobre ela com um casaco amarelo	128
Figura 29 – O afastamento dos personagens da família Ardor representados pelas fotografias no cenário da morte. As irmãs separadas dos pais pela presença central da figura de Terri	128
Figura 30 – A coroa de flores que representará o fim do ciclo da protagonista de Florence Pugh é exposta pela primeira vez no filme na morte de seus pais, prefigurando cenicamente os diferentes tipos de traumas e lutos que coincidem nos momentos díspares de controle dela e em sua própria metamorfose	129
Figura 31 – O primeiro frame nos transporta para essa área fria, gélida e sem vida do mundo dos Ardor	131
Figura 32 – O segundo frame começa a apresentar a vegetação ao redor da névoa e o que ela encobre	131
Figura 33 – O terceiro frame começa a apresentar uma intersecção, uma mudança repentina, um período transicional ou um limbo	132
Figura 34 – O quarto frame começa a dissipar a neve e oferecer uma visão mais clara das coisas	133

Figura 35 – A vegetação começa a se tornar mais vívida e magnânima (I)	133
Figura 36 – A vegetação começa a se tornar mais vívida e magnânima (II)	133
Figura 37 – Finalmente, a floresta toma toda a experiência da cena e se torna o objeto referencial.....	134
Figura 38 – O som da cidade, da realidade, o perímetro urbano corta a floresta e coloca a tragédia em primeiro plano, afastando as estações, o clima e o confronto	134
Figura 39 – A despedida de sua irmã vem por mensagem e é igualmente afastada do contato pessoal de Dani.....	136
Figura 40 – Nosso primeiro contato com a protagonista é diante dessa mensagem	137
Figura 41 – A separação para Dani está em todo lugar, em tudo que é material e imaterial, está nas conversas entre sua própria psique e seu aspecto de não pertencimento.....	137
Figura 42 – A atmosfera tóxica entre os dois se apresenta no quadro diante deles, com o amarelo e o azul opostos ao redor do quarto se cruzando caoticamente	138
Figura 43 – Dani transita entre cenários desequilibrados e que lembram um tabuleiro	139
Figura 44 – O frame representa a imagem distorcida que a própria Dani tem dela ao se deparar com suas adversidades e sua melancolia	140
Figura 45 – Christian se autoafaga, após a ligação de Dani, como se estivesse numa situação da qual não consegue sair	141
Figura 46 – As figuras masculinas do longa-metragem são expressadas durante a mesa, desde a primeira aparição com o bobo, o acadêmico, o namorado e o psicólogo	141
Figura 47 – Enquanto as túnicas brancas adornadas por discretos traços azuis são utilizadas pelos membros da comunidade, os americanos usam vestes monocromáticas, porém díspares, entre si, simbolizando uma desarticulação em oposição à uniformidade visual dos Hårgans. (I).....	142
Figura 48 – Enquanto as túnicas brancas adornadas por discretos traços azuis são utilizadas pelos membros da comunidade, os americanos usam vestes monocromáticas, porém díspares, entre si, simbolizando uma desarticulação em oposição à uniformidade visual dos Hårgans. (II)	142
Figura 49 – Christian joga seu peso sobre Dani inconscientemente da mesma forma que a irmã, Terri, fazia na personagem, criando uma rima visual intrigante em sua forma	143
Figura 50 – Dani está adormecida, enquanto observa mulheres caminhando pelo caminho contrário ao que ela está se colocando.....	144

Figura 51 – Dani passa a abraçar sua natureza e se tornar parte de um ecossistema e de uma unidade	144
Figura 52 – O amarelo abstrato de Dani se torna uma forma triangular literal em Hårga, ressoando o seu teor religioso	146
Figura 53 – A estrada que Dani percorre literalmente se inverte, simbolizando o deslocamento do conhecido para o desconhecido, do confortável para o desconfortável e de sua cultura para algo completamente novo	147
Figura 54 – Voltamos ao primeiro quadro de Midsommar e falamos agora sobre a forma do sol, que simboliza a confraternização, a comunhão, a religião e a riqueza, mesmo com a face maquiavélica	148
Figura 55 – No cinema mudo, a lua era objeto de deboche nos filmes de Méliès (I)	149
Figura 56 – No cinema mudo, a lua era objeto de deboche nos filmes de Méliès (II)	149
Figura 57 – Dani está reclusa em seu quarto, comprimida entre extremos, enquanto no quadro acima dela uma criança ingenuamente acaricia um urso	156
Figura 58 – A separação entre Christian e Dani se torna irreversível, à medida que a protagonista percebe na comunidade os tipos de relações que possuía. Na imagem, uma família carregando um recém-nascido a lembra de sua família, o que Christian nunca será capaz de proporcionar.....	157
Figura 59 – Christian, ao iniciar o seu processo de desprendimento e separação, inconscientemente se depara e aponta para seu próprio destino, reconhecendo em primeiro momento o local no qual irá ser queimado e, num segundo, o animal enclausurado que se sente e se tornará literalmente ao fim do longa (I)	158
Figura 60 – Christian, ao iniciar o seu processo de desprendimento e separação, inconscientemente se depara e aponta para seu próprio destino, reconhecendo em primeiro momento o local no qual irá ser queimado e, num segundo, o animal enclausurado que se sente e se tornará literalmente ao fim do longa (II).....	158
Figura 61 – Christian, ao iniciar o seu processo de desprendimento e separação, inconscientemente se depara e aponta para seu próprio destino, reconhecendo em primeiro momento o local no qual irá ser queimado e, num segundo, o animal enclausurado que se sente e se tornará literalmente ao fim do longa (III).....	158
Figura 62 – Christian, ao iniciar o seu processo de desprendimento e separação, inconscientemente se depara e aponta para seu próprio destino, reconhecendo em primeiro momento o local no qual irá ser queimado e, num segundo, o animal enclausurado que se sente e se tornará literalmente ao fim do longa (IV)	159
Figura 63 – Um catártico Christian contempla seu destino (I).....	159
Figura 64 – Um catártico Christian contempla seu destino (II)	160

Figura 65 – Sentada à mesa, após o desaparecimento de um dos americanos, Dani é a única a olhar para a frente, pensando no seu destino, enquanto Josh e Christian ouvem curiosos o falso relato da comunidade	163
Figura 66 – Christian percebe o afastamento de Dani, que mira o horizonte, juntandose à comunidade, enquanto os americanos individualizam seus olhares. Cada um observa um ponto fixo diferente, enquanto Dani mira o horizonte com os outros membros de Harga	163
Figura 67 – Durante a celebração da rainha de maio, Christian é o único sem túnica branca, carregando ainda a cor azul opaca que trouxe da América, afastado de Dani e dos demais. Não há mais lugar para ele dentro daquela narrativa.....	164
Figura 68 – Christian é exposto cada vez mais para fora do relato de Dani e de sua narrativa, servindo apenas como apenas um observador de seu próprio destino, sem ação sobre ele	164
Figura 69 – Novamente, à mesa, Dani comunga com o povo de Hagar, enquanto o único estrangeiro forasteiro é Christian, que não faz mais parte da relação entre ela e sua nova família. Ele sozinho se aproxima para sentar à mesa, onde terá sua última refeição e, posteriormente, a sua última transa.....	165
Figura 70 – A mangueira amarela nos leva até a morte, com o vermelho surgindo em alguns momentos para salientar o tom de morte presente na cena.....	174
Figura 71 – A mangueira amarela nos leva até a morte. Terri, da mesma forma, veste amarelo. A cor que será ressonante na comunidade de Hagar (I)	174
Figura 72 – A mangueira amarela nos leva até a morte. Terri, da mesma forma, veste amarelo. A cor que será ressonante na comunidade de Hagar (II)	174
Figura 73 – A peregrinação de Dani e seus amigos em sua viagem remonta ao nômade, o viajante (I)	175
Figura 74 – A peregrinação de Dani e seus amigos em sua viagem remonta ao nômade, o viajante (II)	176
Figura 75 – A peregrinação de Dani e seus amigos em sua viagem remonta ao nômade, o viajante (III).....	176
Figura 76 – A completude de um ciclo. O fim de uma vida num extremo da mesa de sua última ceia, enquanto no outro extremo a vida continua, o ciclo permanece (I)	177
Figura 77 – A completude de um ciclo. O fim de uma vida num extremo da mesa de sua última ceia, enquanto no outro extremo a vida continua, o ciclo permanece (II)	177
Figura 78 – A completude de um ciclo. O fim de uma vida num extremo da mesa de sua última ceia, enquanto no outro extremo a vida continua, o ciclo permanece (III)	177
Figura 79 – A dicotomia representada entre os dois povos e seus ritos (I)	178

Figura 80 – A dicotomia representada entre os dois povos e seus ritos (II)	179
Figura 81 – Os americanos tentam interromper a cerimônia enquanto Dani permanece catártica e lembrando apenas do suicídio de sua família (I).....	180
Figura 82 – Os americanos tentam interromper a cerimônia enquanto Dani permanece catártica e lembrando apenas do suicídio de sua família (II)	180
Figura 83 – Os americanos tentam interromper a cerimônia enquanto Dani permanece catártica e lembrando apenas do suicídio de sua família (III).....	180
Figura 84 – Os americanos tentam interromper a cerimônia enquanto Dani permanece catártica e lembrando apenas do suicídio de sua família (IV).....	181
Figura 85 – A comunhão das dores na comunidade diante do fim	181
Figura 86 – As lembranças de Terri atormentam a viagem de Dani (I).....	182
Figura 87 – As lembranças de Terri atormentam a viagem de Dani (II).....	182
Figura 88 – Dani aceita sua condição fundamental de ser humana - a morte	183
Figura 89 – A veneração comunal dos mortos no templo (I).....	184
Figura 90 – A veneração comunal dos mortos no templo (II).....	185
Figura 91 – As alegorias da comunidade para os viajantes (I)	186
Figura 92 – As alegorias da comunidade para os viajantes (II) ;.....	186
Figura 93 – O amarelo é presente em praticamente todos os cenários, ressaltando uma necessidade de equilíbrio para Dani e um preenchimento (I)	187
Figura 94 – O amarelo é presente em praticamente todos os cenários, ressaltando uma necessidade de equilíbrio para Dani e um preenchimento (II).....	187
Figura 95 – Pelle está com sua túnica com a runa Fehu.....	188
Figura 96 – Na paisagem de Hårga, a runa Raidho se destaca do alto.....	188
Figura 97 – O templo ressalta o legado, a casa, a viagem e o destino.....	190
Figura 98 – Na dança, Dani está ligada pela viagem e pela transformação	190
Figura 99 – O fim da jornada é marcado com sangue	191
Figura 100 – Em contraste ao fim, o início da vida na sua concepção (I)	191
Figura 101 – Em contraste ao fim, o início da vida na sua concepção (II)	192

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	HORROR EM CONTEXTO: GÊNERO, EXPECTATIVA, EVOLUÇÃO E SUBVERSÃO	27
2.1	FUNDAMENTOS DO GÊNERO	31
2.2	CONTEXTO, NARRATIVA DE HORROR E SEUS CICLOS	41
2.3	DINÂMICAS DE GÊNERO E HORROR	50
2.4	O PROBLEMA DO PÓS-HORROR	67
2.5	MIDSOMMAR, UM HORROR FOLCLÓRICO.....	82
3	FOLK HORROR	87
3.1.	O FOLCLORE E O PRENÚNCIO DE UM FOLK HORROR.....	87
3.2.	A INFLUÊNCIA BRITÂNICA.....	94
3.3.	O FOLK HORROR ALÉM DO INTERIOR BRITÂNICO.	103
3.4.	O ANTIGO E O NOVO, O REINO UNIDO E A AMÉRICA	109
4	JORNADA PELO ESTRANHO: O FOLK E OS RITUAIS DE TRANSFORMAÇÃO	125
4.1	FUNDAMENTOS DO GÊNERO	125
4.2	DANI, A VIAJANTE: O OCIDENTE DIANTE DO DIFERENTE	147
4.3	A COMUNIDADE, A MORTE E O SACRIFÍCIO	165
4.4	RITUAIS, RUNAS E FOLCLORE	184
5	CONCLUSÃO	16
	REFERÊNCIAS	1988

1INTRODUÇÃO



Figura 1: Dani Ardor testemunha paradoxalmente um ritual de nascimento e término. Fonte: *Midsommar – O Mal Espera a Noite* (Midsommar, 2019)

A primeira lembrança de minha relação com filmes de horror provém dos seis anos de idade. Eu morava em Porto Alegre, em um apartamento antigo, e meu padrasto havia alugado um VHS de um filme chamado *A Experiência* (Species, 1995), dirigido por Roger Donaldson. A classificação indicativa da obra era de mais de 14 anos e, portanto, eu não podia assistir ao filme – que, além de tudo, era legendado. A porta do meu quarto dava diretamente para a sala, com visão estreita para a televisão na qual meu padrasto assistia ao filme – e eu, sentado, conseguia observar as imagens que provinham do aparelho televisor. Ao descobrir que eu estava admirando as cenas, mesmo de longe, meu padrasto decidiu fechar a porta do meu quarto. Meu apartamento ficava no bairro Cristo Redentor e a porta do meu quarto era antiga – daquelas que possuíam buracos de fechadura de tamanho bem considerável, quase como “olhos mágicos”. De tal modo, eu passei a tentar assistir a fragmentos do longa de Donaldson pelo buraco da fechadura. O cinema me fascinava, assim, pela primeira vez.

Há um antigo ditado que diz que nossas lembranças são sempre mais exageradas que os eventos que as inspiraram. Uma referência direta a Sigmund Freud (2018), em *História de uma Neurose Infantil*, afirma que há detalhes que conservamos na memória infantil que se tornam significativos não só por haverem sido importantes na época, mas também por adquirirem influência em momentos posteriores – podendo se tornar até mesmo ficcionalizados.

Essa memória nostálgica me fez, desde jovem, dar uma atenção especial ao horror, pelo seu aspecto restritivo, pelo seu aspecto voyeurístico e pelas sensações que ele projeta desde jovens na nossa relação com o medo. Particularmente, eu sempre fui um jovem muito medroso. Possuía medo de tudo: escuro, espíritos e até mesmo da morte de meus pais. Mas o cinema de horror, ao contrário, me entusiasmava. A arte e a narrativa permitiam um controle, uma indiferença e um afastamento que me deixavam seguro. Elas condicionavam um distanciamento suficiente para que eu pudesse administrar meus traumas, meus tormentos e o que de fato me assustava – além do quando. Demorou mais de 20 anos para eu compreender que essa distância possuía referências e que o horror abarcava uma categorização de medos, traumas e repressões muito distintas.

Ao me tornar crítico de cinema e me formar em Comunicação Social pela Universidade Estácio de Sá (2013), procurei constantemente estender minha compreensão sobre o horror e suas expressões culturais de medo. Busquei tratar não só do que já havia escrito, mas o que poderia propor, escrever e construir factualmente com o gênero à medida que ele também evoluísse.

O papel como crítico cultural de jornal é muito diferente do acadêmico. O jornal lhe permite abreviações, estruturas menores de sustentação, argumentação fácil; algo que a academia te desafia a pensar, ponderar e asseverar. A análise dissertativa jamais pode ser rasa e, igualmente, pretende ser intrigante, buscando tanto elementos objetivos quanto empíricos e filosóficos. Nosso papel é quase o mesmo papel voyeurístico da curiosidade infantil: absorver, indagar e propor.

O cinema é uma arte que nos permite compartilhar reflexões empíricas capazes de se servir de diferentes correntes filosóficas, tornando-as dispositivos perfeitos para avaliar períodos contextuais, da mesma forma em que projeta emoções sociais e individuais do público pertencentes a uma cultura ou a um bem-estar social comum. O gênero filmico do mesmo modo.

O gênero permanece em discussão. Ainda falamos ou escrevemos sobre o gênero na atualidade, mesmo que as linhas gerais já estejam supostamente definidas academicamente. Dirigir-se ao gênero é se dirigir ao pensamento contemporâneo e, portanto, refletir sobre a sociedade. É escrever sobre o antigo e o emergente, não considerando uma rigidez, mas uma flexibilidade às suas respectivas tendências.

Discutir gêneros é amplo e expansivo. É discutir identidade, sexualidade e cinematografia. Gêneros são transmutáveis, respondem às nossas expectativas e, de vez em quando, desafiam e questionam seus próprios conservadorismos permanecendo atuais. O gênero fílmico não é tão representativo em diagnóstico de filme quanto é de realidade – e observamos adiante o porquê isto é tão interessante e reflete as teorias de Thomas Schatz em *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (1981) e Rick Altman em *Los géneros cinematográficos* (2000). O gênero é capaz de refletir nuances contextuais, ser influenciável por agentes externos, reverberar o espírito do tempo ao qual faz parte e desenvolver uma essência metamórfica.

A gama de subgêneros propostos é exatamente espelho disto. Na atualidade, não basta a obra, mas o tecido sob a qual ela foi costurada. Não queremos nem generalizar o gênero. Ao contrário, nós queremos examiná-lo sob várias óticas, perspectivas e onde afinal ele está inserido. Neste prisma não analisamos uma obra fílmica mais apenas falando sobre o que foi proposto genericamente nela, mas queremos avaliar suas camadas, sua provocação e o “lugar” em que ela se sugere. No filme *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (Midsommar, 2019), de Ari Aster, nós não escrevemos apenas sobre horror, mas terminologias recentes, detalhes e nuances culturais que absorvemos e projetamos. Ao avaliarmos o novo também escrevemos sobre o que ele reflete, o que seduz, o que afasta, o que causa temor, com o que ele flerta, com seu folclorismo.

Nossa sociedade evolui tanto quanto o gênero – e vice-versa. Ao contemplarmos o que nos encanta e o que nos afasta no filme do diretor Ari Aster, nós também contemplamos nossas próprias semelhanças com personagens, nossos próprios traumas, nossa própria arrogância e a maneira da qual nos relacionamos com o gênero e com outras histórias. Como assumimos saber o que é certo, o que é errado e a disposição que temos de catequizar ao outro por simplesmente ele não nos representar!

Trazemos o gênero à toa todos os dias porque suas discussões são cíclicas e jamais são extintas. Podemos nos apropriar, nesse sentido, da postulação de Jean Baudrillard em *A Transparência do Mal* (1996) em que descreve o mundo pós-1960 como o mundo “pós-orgia”. O que significaria – na teoria baudrillardiana – que estaríamos fadados a discutir ciclicamente as mesmas questões, as mesmas decisões, pois todas as revoluções que ocorreram não aconteceram como de fato nós gostaríamos que acontecessem. Então, nós discutiríamos novamente tudo o que já havíamos discutido, incluindo emancipações, segregações e identidade. Claro que isto não escaparia do cinema e das noções acerca dos gêneros.

“Um filme de horror, afinal, precisaria ter *jumpscares*?”, é uma das indagações do jornalista *Steve Rose* em *How post-horror movies are taking over cinema* (2017) no jornal *The Guardian*, um dos principais veículos de comunicação do Reino Unido. Ele complementa sobre um possível novo ciclo de filmes de horror e o que de fato os caracterizaria. Mas 80 anos antes, um artigo da revista *Variety*, de Jim Cunningham, chamado *Creepy Pix Cleaning Up? Studios Cash in on Cycle* (1943) escreveu uma ideia similar sobre “novos períodos do filme de horror”, o que abordaremos no primeiro capítulo desta dissertação.

Respostas não são capazes de satisfazer a todos, mas paradoxalmente é isto que torna as experiências tão ricas subjetivamente. Nossa curiosidade acerca de pensamentos já postulados nos faz buscar mais reflexões, mais formas de percepção e de projeção. Talvez não devamos ser tão pessimistas quanto Baudrillard (1996) nesse aspecto, pois o acompanhamento da modernidade nos traz dinamismos que antes não eram possíveis. Essas discussões são capazes de colaborar contextualmente no sentido cultural do jornalismo factual que se preocupa em ser crítico, bem como no ponto de vista acadêmico e dissertativo. É relativamente mais cômodo analisar o passado e o que já está disposto na literatura sobre ele¹. O presente, por sua vez, é estimulado por nossas próprias mudanças, curiosidades, pensamentos e interpretações. Ao falar do presente produzimos um testemunho de nossa época, de nossa própria evolução como sociedade e nosso progresso (ou retrocesso) como humanidade².

¹ É importante falar em termos relativos, pois o passado também estipula um mosaico complexo para sua leitura, tendo em vista que existe uma seleção e uma delimitação histórica criteriosa para capturar a essência de eras específicas.

² Uma leitura interessante sobre o presente e a contemporaneidade também pode ser feita em *O Que é Contemporâneo e Outros Ensaio* (2009), de Giorgio Agamben, onde o autor provoca que ser

Certamente, é muito mais fácil escrever sobre o passado do que o presente ou, ainda mais, o futuro. É mais cômodo usar referenciais estabelecidos do que se aventurar por caminhos nascentes. Falar da atualidade é um desafio e tanto por sua limitada fortuna crítica. As terminologias do próprio gênero do horror foram constituídas principalmente após os anos 1970, quando os teóricos apontavam quase que unanimemente que o gênero começou a ser mais considerado como uma arte reflexiva. Sob uma lupa voltada ao passado, autoras como Carol J. Clover em *Men, Women, and Chainsaws* (1992) e Barbara Creed em *The Monstrous-Feminine, Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) começaram a enxergar o papel constituído da mulher no gênero do horror como algo alter e fundamentaram terminologias tais quais final girl e o 'feminino como monstruoso'. À época em que o subgênero *slasher* era popularizado nos EUA, da mesma forma, a sua denominação terminológica não era essa – a *Variety* foi uma das primeiras a chamar de *dead teenagers movies* ou *teen pic movie kill*, algo que pode ser conferido também no livro *The Teenage Slasher Movie Book* (2018), de J. A. Kerswell.

O cinema de horror tem sido tão vasto e tão complexo através de sua história que antes mesmo de *O Gabinete do Dr. Caligari* ((Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920), dirigido por Robert Wiene, iniciar o primeiro movimento do gênero de horror, o expressionismo alemão, os filmes que hoje podem ser considerados os primeiros curtas-metragens a trazer referenciais de medo eram chamados de *trick-films*, *magic films* ou *dream films* – em completa oposição aos *actualités* dos irmãos Lumière, conforme David Bordwell pontua em *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013). Eles representavam a narrativa do espetáculo, da dramaturgia, do estilo e da surpresa em contraste à narrativa da vida cotidiana. A própria Barbara Creed num livro organizado por Mark Jancovich (2002) reconhece que o primeiro filme de horror da história do cinema, *A Mão do Diabo* (*Le manoir du diable*, 1896), foi chamado de *trick film* na época de sua concepção. Há outros que buscam compreender o gênero como um fenômeno pós-1910, pós Primeira Guerra Mundial, no qual a lógica fantasmagórica antibélica ganharia uma expressão de tormento muito mais significativa, tal como Siegfried Kracauer (1966).

De fato, os primeiros filmes de gênero de George Méliès eram muito mais formas artísticas de mágicas, surpresas e múltiplas possibilidades de

contemporâneo não tenciona uma manifestação de alienação automática, mas uma intempestividade racionativa, na qual um relator pode observar o mundo em sua transformação.

monstruosidades do que de fato filmes pensados para manter uma atmosfera constante de horror. Nada antes do expressionismo alemão ofereceu um efeito tão sugestionado quanto o chamado *caligarismo*, uma terminologia da época que também foi transformada pela evolução do próprio gênero.

É possível notar que a hipótese de gêneros, o horror incluso, iniciou de uma necessidade do sistema de estúdios e do público cinematográfico. Afinal, precisava-se entender a que tipo de filme as plateias estavam se sujeitando e a manter seus filmes atuais. O interesse em incentivar a diferenciação das narrativas de gênero está atrelado à literatura, principalmente da escola aristotélica, mas seu papel no cinema acabou com o passar do tempo se tornando distinto: os estúdios buscavam fabricar filmes se orientando pelo gênero, não reconhecendo o gênero apenas a posteriori. Gêneros não são eternamente conservadores e seguros; eles também sofrem subversões, ciclos e alterações – e o horror passou por esse processo, (re)posicionando-se e adequando-se ao que a sociedade encarava como algo horroroso.

Foco da pesquisa relacionada ao filme *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (Midsommar, 2019), o cinema de horror norte-americano responde a diferentes tipos de medo a cada década, representando quase que fielmente as novas paranoias e interesses de um coletivo. É possível observar as histórias folclóricas tomando forma literal na Universal dos anos 1930, assim como avaliar o efeito da repressão e de traumas psicológicos e sexuais dos anos 1940 com a força da RKO no cinema independente - ou ainda, a guerra nuclear e o medo do comunismo ou do extraterreno no cinema dos anos 1950, no macartismo pós-Roswell e no conflito sugestivo com a União Soviética. Se sentia medo dentro e fora da América, sim, mas sempre medo do outro, do diferente, daquele que de fato não éramos nós. As instituições familiares norte-americanas começaram a ruir nos anos 1960, no gênero, com o efeito de *Psicose* (Psycho, 1960), o que culminou em duas das maiores obras do cinema de horror – *O Bebê de Rosemary* (Rosemary's Baby, 1968) e *O Exorcista* (The Exorcist, 1973). Esse cenário é reconhecido por diferentes historiadores, como David Bordwell e Kristen Thompson em *A Arte do Cinema* (2011) e Robin Wood em *On the horror film, collected essays and reviews* (2018), além de estar no cerne contextual do lançamento de um dos livros mais expressivos sobre o gênero, *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* (1999), de Noel Carroll.

É Carroll (1999) que vai trazer à tona conceitos importantíssimos para o desenvolvimento na pesquisa do gênero, como o chamado *descobrimento complexo*, que orientará as etapas de manifestação, descoberta e confronto com o maligno da trama, assim como o princípio do horror artístico e da monstruosidade inerente a esse cinema. Mas, mais do que isso, Carroll destaca o horror como um gênero das massas. Não esconde que o efeito só é intenso e reconhecido quando alcançado pelo público. É esse público que, imerso nos seus problemas socioculturais e no seu atual momento de euforia, escolhe o que de fato acompanha, como o acompanha e quando o acompanha. Noel Carroll não se aprofundará em subgêneros ou na natureza proteica do gênero – esse é um caminho mais proeminente nos escritos de Thomas Schatz (1981) e Rick Altman (2000), que abordarei no primeiro capítulo desta dissertação. Mas Carroll não deslegitima ciclos ou aspectos sociais importantes para o desenvolvimento comum do gênero – pelo contrário, ele chega a reconhecer no livro que poderá ser vencido pela temporalidade de seus pensamentos.

Porque o medo se fundamenta todos os dias – nossa resposta a ele pode ser individual, mas ele é geracional: é passado de geração a geração, com novas formas e novos arrepios. É um emaranhado de noções entre o passado, o presente e o futuro. É algo distinto, mas ao qual não se pode dar um significado completo. Quando assisti ao filme *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019)³, apontei em uma crítica cinematográfica encomendada pela NSC (2019) que o filme sintetizava o atual ciclo do gênero como uma ode ao estranhamento:

Com a rica evolução do gênero através dos anos, o medo passou a ser muito mais uma associação simbólica de angústia e perturbação do que a literalidade de um monstro ou, diria também, do próprio satã. O diabo moderno não se mostra, mas se sugestiona. E perturba. As plateias, em consequência, riem desconfortavelmente com seu próprio medo, embora não tenham certeza que estão rindo de algo que é ruim, afetado ou perverso. É o que fez com que a Paramount, por exemplo, fosse exatamente na contramão do marketing habitual em mãe!, enaltecendo as críticas negativas, sobre o poderoso e controverso filme de Darren Aronofsky, que cultivava um cinismo religioso acerca da mãe natureza e de um Deus misógino, o que fez com que os espectadores se sentissem incomodados com as sutilezas e com o fato de não perceber o que realmente a obra queria mostrar (LEHNEMANN, 2022)

Minha interpretação do filme era empírica e auto interpretativa – eu mesmo caía na armadilha hiperbólica de artigos superficialistas como o de Steve Rose (2017).

³ A partir daqui, eu passarei a me referir sobre o filme só por *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) para não soar redundante para quem me lê e à esta dissertação.

Como percebi anteriormente, ela provinha de um pressuposto meu, como espectador, de que o horror não estava mais atrelado apenas ao sobrenatural, mas também a temas muito caros ao que nos define como humanos – o suicídio, nosso contato com a morte, nosso luto, traumas e a ideia de sacrifício. Mas, ora, se o horror já se transformava desde a década de 1940, quão arrogante seria esse pensamento?

Gêneros precisam imperativamente combinar associações contemporâneas de um público que procura algo novo em modelos conhecidos, mas isto não quer dizer que sua formação é esquecida. O cinema de horror sofre (e sofreu) diversas mutações com o passar dos anos – o que fez com que a diversidade e o poder de suas histórias interessassem não só às plateias, mas também a autores, pesquisadores e críticos de cinema que se tornaram especialistas em seu apelo narrativo. O horror marca diferentes décadas, diferentes gerações e diferentes países. Suas principais histórias constantemente remetem a constituições familiares, governamentais, nacionalistas ou folclóricas desse público – sempre respeitando diferentes países, sociedades e culturas.

Mesmo se puxarmos os efeitos do cinema de horror japonês no mercado ocidental a partir dos anos 2000, como apontado pelos autores Colette Balmain (2008), Jay McRoy (2008) e Jinhee Choi e Mitsuyo Wada-Marciano (2009), as heranças culturais estarão lá. O *j-horror*, como ficou conhecido o cinema de horror japonês pós-VHS, não se dissocia de suas origens folclóricas, que geraram filmes como *Onibaba* (鬼婆, 1964), dirigido por Kaneto Shindo, *Kwaidan: As 4 Faces do Medo* (Kwaidan, 1964), antologia de Masaki Kobayashi, e *O Fantasma de Yotsuya* (Tōkaidō Yotsuya Kaidan, 1959), dirigido por Nobuo Nakagawa - os quais, por sua vez, estavam diretamente ligados ao teatro Kabuki. Mesmo se puxarmos o horror dos zumbis do cinema norte-americano que se popularizaram primeiro com George Romero, e mais tarde com o vírus de laboratório do cinema mainstream de *Resident Evil* (2001), é impossível se distanciar da herança do Haiti e do vodu⁴, além dos conflitos de raça e de classes presentes no subgênero – sem esquecer de ciclos europeus que expressavam uma ótica cristã sobre a banalidade do corpo de uma forma mais efusiva. Efetivamente, tudo está atrelado ao contexto, ao folclore e ao nosso contato geracional. O *folk horror*, da mesma forma, foi significativo dentro de um contexto de

⁴ Sobre essa leitura, é possível se aprofundar mais em Markendorf (2018) e Zumbis (2011), de Jamie Russel.

revolução hippie, neopagã e ruralista que incidiu nos anos 1970 e 1970; e ainda que tenha sido constituído no Reino Unido e ter sido influenciado pela literatura e estética daquela região, reinventou-se e se expandiu conforme os anos passaram.

A abordagem de *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019) é um exemplo vívido de como o cinema de horror contemporâneo ainda é capaz de desafiar e subverter as expectativas, tanto estéticas quanto narrativas, mantendo o público fiel às expectativas atuais ao mesmo tempo que provoca e estimula sensibilidades modernas e inquietações atuais sobre medos atuais – tal como isolamento, perda, trauma e a busca por pertencimento.

A fricção entre pensamentos passados e presentes move o subgênero do *folk horror*, como veremos adiante no segundo capítulo, assim como o filme de Ari Aster é um bom exemplo daquilo que ainda é capaz de nos desafiar a pensar em gêneros. A sua estética e protagonismo é capaz de reimaginar conceitos passados dentro de um ciclo recente de um subgênero relevante. O filme de Ari Aster não apenas reimagina a estética do *folk horror*, mas também infunde no gênero uma sensibilidade moderna, que dialoga com as inquietações atuais sobre isolamento, perda, trauma e a busca por pertencimento.

É desta forma que pretendo analisar como o filme *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019) é capaz de se tornar um ponto de confluência entre passado e presente, refletindo o próprio papel do gênero em se renovar, do próprio subgênero ao qual pertence em criar novos ciclos e permitir subverter protagonismos, ao mesmo tempo que debate temas profundamente atemporais como nossa disposição no mundo, na vida e na comunidade. Ao verificar simbolismos e metáforas no filme de Ari Aster podemos observar raízes humanas que nos aterrorizam e nos encantam, que mexem conosco e nos colocam em papéis impostos àquilo que se espera de nós em momentos de choque: decidir.

Portanto, para avançarmos em nossa discussão e análise do filme, nós devemos considerar alguns aspectos antes sobre gênero e o subgênero do *folk horror*. Quem é a protagonista do filme e o que ela testemunha, o que ela relata e o que ela projeta? Essa talvez seja a principal pergunta que pretendo propor ao final desta dissertação.

Como dito, nosso contato com o outro não é algo hodierno; ele sempre foi intrínseco ao horror, assim como o medo ou o mal é rigorosamente fundamentado pelo ocidente – ainda mais com a globalização, algo que se discute nas obras de

Baudrillard (1996), com ênfase no poder constituído. Ainda assim, *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019) se posiciona como uma narrativa que exalta, à sua maneira, o que o horror estava falando na década de 2010.

Eu jamais poderia abarcar completamente a variedade de temas que o filme dirigido por Ari Aster discute – superficial ou profundamente. Portanto, a dissertação procurou estabelecer alguns elementos chaves: I) o acordo tácito que define um filme de gênero; II) como o horror é referenciado como gênero; III) a qual subgênero o filme de Ari Aster pertence e a que onda do *folk horror* ele está inserido; IV) como a ótica protagonista de seu filme direciona uma subversão de padrão para a atualidade; V) os elementos visuais que povoam o longa-metragem, orientando-nos pela jornada de nossa personagem principal e ao choque que ela é submetida.

O primeiro capítulo desta dissertação compreenderá o cinema de Ari Aster antes de chegar a *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019) e o que caracteriza um filme de gênero, onde procurei me balizar pela compreensão de Thomas Schatz em *Hollywood Genres* (1981) e Rick Altman em *Los Generos Cinematograficos* (2000). Trago também para a discussão Edgar Morin, que constitui uma argumentação bastante assertiva em *Cultura de Massas no século XX - O Espírito do Tempo* (1981), e David Bordwell, que pondera sobre o sistema de estúdio de Hollywood através dos anos e sobre a *História Básica* do cinema no livro *Sobre o Estilo Cinematográfico* (2013). A seguir, esmiuçarei a teoria de Noel Carroll (199) sobre o horror, analisando outras interpretações históricas do gênero e fazendo um recorte principalmente dos anos 1940 até 1960 para expor a variedade de contextos fílmicos e a resignificação de subgêneros – desde os pensamentos de Robin Wood (2018) e Carol Clover (1992) até a síntese de David Bordwell e Kristin Thompson (2011). Reforço os aspectos da monstruosidade e do contato com o outro, com aquilo que não é o padrão, antes de me encaminhar ao ciclo do *folk horror*, o horror folclórico, no qual *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019) se insere.

Ao falar sobre *folk horror*, no segundo capítulo desta dissertação, a pesquisa justamente se deparou com a rigidez da falta de material de pesquisa para descrever uma terminologia recente no cinema de horror, o *folk horror*. A principal base para explorar o subgênero é a influente dissertação de Adam Scovell chamada *Folk Horror – Hours, Dreadful and Things Strange* (2017), a qual pavimentou o caminho para outras autoras como Dawn Keetley em seu recente compilado *Folk Horror - New Global Pathways* (2023), que trouxe alguns dos principais pensamentos

contemporâneos sobre o subgênero. *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021), de Kier-La Janisse, é outro documentário vital para entender o caminho expansivo que o subgênero tomou e trouxe à tona olhares mais atentos até mesmo a países em que o *folk horror* como subgênero não surgiu da forma a qual hoje poderíamos categorizar. No segundo capítulo da dissertação proponho assim explorar as perspectivas folclóricas do medo de *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019), embasando-me nos escritos de Adam Scovell (2017) e na publicação de Keetley (2023) para definir o *folk horror* como subgênero e analisar a importância do filme de Ari Aster no movimento.

Por fim, no terceiro capítulo, concluiremos a análise ressaltando aspectos do filme de Ari Aster acerca da viagem perpetrada por Dani Ardor no filme e como seu contato com a comunidade escandinava é proposto. Isso nos permitirá conectar a lógica do viajante de Michel Onfray em *Teoria da viagem: poética da geografia* (2015) e *A Viagem e Seu Relato* (2006) de Tzvetan Todorov com o medo do diferente, do outro e do que consideramos alteridade na lógica do *folk horror* e do horror como gênero.

Após argumentação concluída, eu espero encerrar esta dissertação com a clareza e síntese requeridas para a pesquisa proposta sobre o filme *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019) e seus paralelismos, além de inspirar e contribuir para mais debates sobre o atual momento do gênero do horror e sobre o *folk horror*. Em sua obra, como pretendo evidenciar, Aster nos confronta com nosso papel de absorver com curiosidade o desconhecido, mostrando que uma experiência nova pode tanto significar se distanciar quanto se aproximar. Ao testemunhar um ritual na imagem que abre esta introdução, Dani Ardor, a personagem da atriz Florence Pugh, observa uma experiência de nascimento, uma forma de contato que a choca, mas ao mesmo tempo a coloca diante de uma interação nova e comunal. Ela se depara com um processo tão significativo e simbólico que nos traz para uma aderência filosófica que nos serve tanto para o filme quanto para a visão acadêmica dissertativa: saber que existe algo não é o mesmo que descobrir e, ainda mais, não é o mesmo que compartilhar.

2. HORROR EM CONTEXTO: GÊNERO, EXPECTATIVA, EVOLUÇÃO E SUBVERSÃO

Cineasta e roteirista norte-americano, Ari Aster é um diretor jovem, de 36 anos, nascido em Nova York, de origem judia e cujos pais sempre estiveram próximos da arte – seu pai era músico de jazz e sua mãe era poetisa. Seu primeiro trabalho profissional de sucesso no cinema foi um curta-metragem chamado *The Strange Thing About the Johnsons* (2011), de 29 minutos, que foi sua conclusão de tese no American Film Institute. A narrativa aborda um incesto entre pai e filho com o qual a mãe da família se depara; uma relação que se inicia desde os primeiros anos masturbatórios da criança até de fato o coito na juventude. No filme, o cineasta explora algo que se tornou sua marca registrada em seus filmes seguintes: os traumas de uma família de classe média, que desencadeia em situações que desequilibram ambientes culturalmente constituídos e sacramenta com chamamos o fim de uma jornada dramática – isso também ocorrerá nos longas-metragens *Hereditário* (*Hereditary*, 2018) e *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), sendo este último o tema desta dissertação.

Aster já descreveu, em uma de suas entrevistas para o portal *The JC* (2018), que famílias são ótimos conteúdos para dramas assustadores, pois, no que tange às relações humanas, nada seria mais insidioso ou elementar: “uma traição em família é muito mais devastadora do que uma traição entre amigos, ou mesmo amantes” (tradução nossa)⁵. Podemos concordar ou não com a afirmação de Ari Aster, reconhecendo que a palavra traição pode ser facilmente substituída por trauma, mas o americano se relaciona com sua obra de uma maneira bastante particular, dando-nos pistas envolvidas dentro da arte sobre o motivo da traição parental ressoar de maneira tão forte para o público na sua filmografia⁶. Esta entrevista para o portal *The JC*, por exemplo, seria uma das divulgações do seu primeiro longa-metragem, *Hereditário* (*Hereditary*, 2018). Nele, o cineasta se inspirava em suas experiências de vida, embora não detalhe explicitamente quais eram para não expor pessoas

⁵ Texto original: “A betrayal in a family is much more devastating than a betrayal among friends, or even lovers” (*The JC*, 2018).

⁶ Também podemos trazer a essa discussão que a família no cinema de horror sempre foi bem orientativa nos Estados Unidos da América no pós-guerra do Vietnã. Na teoria de Robin Wood (2018), ela sintetizou esse período sendo um receptáculo para discussões sobre classes sociais e berço de canibais e psicopatas.

próximas, a fim de abordar o luto do lar que passa pela morte de uma grande matriarca. A sombra desta morte impacta diretamente a casa da filha Annie (Toni Colette), uma artista especialista em recriar espaços reais, e, principalmente, Peter (Alex Wolff) e Charlie (Milly Shapiro), os netos da falecida. Aster pondera que há períodos em que traumas parecem tão implacáveis que a sensação é de que todos estão amaldiçoados: “é muito fácil escrever material obscuro pra mim e é um alívio infligir meus medos a personagens imaginários em vez de projetar futuros” (tradução nossa)⁷. O diretor usa a expressão *filtrar experiências para um filme de horror*.

Uma das bases que buscava, ele diz na mesma entrevista para o *The JC* (2018), é realocar sentimentos e medos cujos remédios não existem ou não são óbvios.

O que você faz com o medo da morte? Ou você o aceita, ou não; mas não há como resolver. O que você faz se tem medo do abandono? Não há garantia em nenhum relacionamento. Bem, há um: que, de uma forma ou de outra, será cortado, se não por traição ou apenas duas pessoas se separando, então pela morte. E o que você faz com o medo de nunca poder realmente conhecer alguém em um sentido particular? Toda essa reflexão levou a uma tentativa de fazer um filme sério sobre o sofrimento. Existem muitos filmes que vão para o final agridoce, e falam sobre a superação do sofrimento no fim, terminando com uma nota de esperança, mas há muitas pessoas no mundo para quem isso parece falso. Se alguém está sofrendo, pode ser muito mais reconfortante assistir a um filme que não encobre isso e que olha a dor diretamente nos olhos. (tradução nossa)⁸

A resposta crítica para *Hereditário* (*Hereditary*, 2018) foi efusiva. No site especializado *Rotten Tomatoes* (2022), que faz um compilado de críticas e avaliações de obras cinematográficas, mostra-se uma aclamação de 90% da crítica cinematográfica e quase 70% do público em geral. Enquanto Andrew Whalen (2018) escrevia na Revista *Newsweek* que o filme fazia o espectador mergulhar em reinos de horror que iam muito além dos *jumpscares*, dos sobressaltos comuns de filmes de

⁷ Texto original: “So it’s quite easy to write dark material for me, and sometimes it’s a relief to inflict my fears on imaginary characters instead of projecting into the future and inflicting them on this future image of myself” (*The JC*, 2018).

⁸ Texto original: “Like what do you do with a fear of death? You either come to terms with it or you don’t, but there’s no solving it. What do you do if you’re afraid of abandonment? There’s no guarantee with any relationship. Well, there’s one: That it will, one way or another, be cut down, if not by betrayal or just two people growing apart, then by death. And what do you do about the fear that you can never really know anybody in a particular sense? All of this pondering led to an attempt “to make a serious film about suffering”. There are a lot of films that go for the bitter-sweet ending, and are talking about suffering and getting over suffering, and they end on a note of hope, and there are a lot of people in the world for whom that feels false. If one is suffering, it can be much more comforting to watch a film that doesn’t whitewash that and that looks pain directly in the eye, and doesn’t try to answer for it or find a greater meaning in it beyond that life can be suffering.” (*The JC*, 2018).

horror, a crítica Alissa Wilkinson (2018) complementava na *Vox* que o longa-metragem se aproximava da tendência de obras como *Corrente do Mal* (*It Follows*, 2014) e *O Babadook* (*The Babadook*, 2014), cujo efeito era mais perturbador do que assustador. A autora chegou a dizer em sua crítica que “se você estiver entrando em *Hereditário* em busca de um filme de horror está fazendo errado” (tradução nossa)⁹. A palavra que ela repetia durante seu texto era “estranhamento” (*weird*). O que seria este “estranho”? A autora não parece ter muita certeza e apenas aponta que era um filme que podia explorar sensações díspares, como arrepio, irritação, drama e desconforto; mas que, para ela, apenas algumas partes seriam assustadoras. David Bordwell e Kristin Thompson (2011, p. 517), no entanto, reconhecem o gênero do horror justamente por este efeito emocional que o filme proporciona: “o terror tenta chocar, causar asco, repelir, ou seja, aterrorizar”. Logo se percebe que a autora, por não saber pontuar o que seria um filme de gênero ou do horror, acabou usando empiricamente seu conhecimento emocional para dar uma resposta a uma pergunta que ela mesmo teria se feito – a pergunta: o que esperar de um filme de horror e o que o caracteriza?

Esse debate sobre o que caracteriza um filme de horror não é novo, porém a forma com que tem aparecido nos últimos anos é relevante e é derivativa de um contexto social que estimula uma aparente valorização dos aspectos existencialistas nas obras do gênero. Esse existencialismo é perceptível em obras clássicas, desde o cinema mudo, mas o debate foi reconstituído e tem feito com que inúmeros jornalistas e resenhistas se perguntem sobre o que de fato um filme de horror precisa ter para ser reconhecido dentro do gênero. As dúvidas que permeiam esses pensamentos amparam-se na contenção dos sobressaltos: a partir de agora, os filmes de horror não precisam mais ter *jumpscare*s para causar sustos então? Esse entendimento nos faz refletir sobre a própria evolução do elemento surpresa no gênero, que embora sugere ser prevalente na história do horror, é mais recente do que parece.

Também chamado de *startle effect*, o sobressalto tornou-se mais popular nos anos 1970 quando o *slasher* foi predominante no cinema de horror, principalmente no ocidente. Suas raízes são historicamente debatíveis; a maior unanimidade é que foi Val Lewton¹⁰, na antiga RKO, seu precursor, no filme *Sangue de Pantera* (*Cat People*,

⁹ Texto original: “If you're going into “Hereditary” looking for a horror movie, you're doing it wrong.” (Wilkinson, 2018).

¹⁰ Interessante ler sobre Val Lewton no livro *Horror Films* (2001, p. 55-56), de Michelle Le Blanc, no qual a autora destaca que as teorias de autores se estabelecem sobre diretores, mas que Lewton criou um nome cultuado ao passar dos anos e seus filmes são tanto conhecidos por quem os dirigiu quanto

1942). O produtor pediu ao diretor Jacques Torneur um efeito de susto que acompanhasse uma mulher sendo perseguida na noite até o som de um ônibus abrindo a porta criar um sobressalto pela edição do som¹¹. Esse efeito durante algum tempo foi chamado de *Lewton bus* ou de *buses* pelo próprio produtor, algo ressaltado por Peter Hutchings em sua enciclopédia sobre o gênero *The A to Z of Horror Cinema* (2009, p. 302): “Lewton colocou vários momentos comparáveis em seus filmes de horror posteriores, referindo-se a eles como 'buses'.¹²” (tradução nossa). Outras autoras, como Linda Williams, no artigo “*When the Woman Looks*”, presente no livro *Horror, Film Reader* (2002), referem-se ao filme *O Fantasma da Ópera* (*The Phantom of Opera*, 1925) como o primeiro exemplar do horror como um sobressalto, especificamente no momento em que podemos observar a figura monstruosa de Lon Chaney como o fantasma pela primeira vez sem a máscara. Todos eles, no entanto, reforçam que foi no final dos anos 1970, principalmente após *Carrie - A Estranha* (*Carrie*, 1976) que o *jumpscare* tornou-se uma convenção do gênero ou um recorrente dispositivo narrativo para estimular reações de medo/surpresa/tensão.

Mas por que o sobressalto se tornou um pensamento tão complementar ao cinema de horror? Ele não seria um efeito consequente da obra assustadora? Não seria fruto dela em vez de produtor? David Bordwell e Kristin Thompson (2011, grifo dos autores, p. 499) provocam que gênero fílmico é um conceito informal e sem precisão científica de classificação, algo que gera confusão por justamente se tratar de senso comum entre crítica, público e indústria: “a palavra gênero tem origem francesa e significa simplesmente ‘qualidade’ ou ‘tipo’ e está relacionada com outro termo, *genus*, usado nas ciências biológicas para classificar grupos de plantas e animais”. Os dois pesquisadores pensam que gêneros são termos convenientes e insuficientes de argumentação para serem absolutos. Como definir um filme de gênero, então? Ou, melhor, o que de fato é um filme de horror?

No decorrer deste capítulo, a intenção é expor a conceituação mais aceita sobre o gênero, destacando o processo pelo qual a indústria passou a moldar seus filmes de acordo com as expectativas fílmicas do espectador. Além disso, nós

por sua produção: “o papel de Lewton na produção desses filmes é muito maior do que seu status de produtor sugere. Ele sempre forneceu a inspiração (...) e certamente imbui os filmes com seu sentimento, tom e estilo”.

¹¹ Sobre a importância da cena, a autora Meagan Navarro escreveu o artigo *How An Iconic Scene In 'Cat People' Created The Cinematic Jump Scare As We Know It Today* (2020) para a *SlashFilm*.

¹² Texto original: “Lewton included several comparable moments in his later horror films, referring to them as 'buses'.” (Hutchings, 2009, p.302)

observaremos que o gênero foi um acordo tácito entre indústria, espectador e produção e, com o passar do tempo, precisou-se adequá-lo às novas tendências e expectativas, da mesma forma a que foi constituído. Vamos focar num gênero, o horror, compreender a dinâmica dele e como os ciclos sociais afetaram sua própria lógica e fundamentação de medo na indústria. Veremos que as discussões sobre o que caracteriza o horror como gênero são antigas, mostrando a adaptação aos novos tempos sempre que necessário e com a mudança do próprio público; usaremos como recorte, para isto, o período da RKO na década de 1940, a qual foi significativa para o gênero. Isso fará com que possamos compreender que novas designações para o gênero soam tentadoras, mas elas são correspondentes a correntes já formuladas e que apenas passam por novos ciclos e novas interpretações. Destacaremos que, por isso, novas formulações como um pós-horror são rasas e problemáticas. Observaremos, por fim, a qual subgênero *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (Midsommar, 2019) pertence e como podemos observá-lo dentro do gênero, além de seu contexto e de seu ciclo.

2.1. FUNDAMENTOS DO GÊNERO

Não existia gênero no início do cinema. Num primeiro momento, desde as experiências de Eadweard Muybridge com o processo de captação de 24 poses consecutivas de um único movimento e os estudos do inventor francês Étienne Jules Marey sobre fotografia animada e o aperfeiçoamento do fuzil fotográfico de Marey feito por Thomas Edison, ao cinematógrafo dos irmãos Lumière, a imagem cinematográfica era buscada como uma forma científica. Ao abordar o início do cinema, na conclusão de curso de comunicação social que fiz em 2012, no Centro Universitário Estácio de Sá, escrevi: “Os Lumière, filhos de um fotógrafo francês, aperfeiçoaram o que havia sido primeiramente desenvolvido por Thomas Edison: o cinetoscópio. Dos irmãos franceses nasceu o cinematógrafo que proporcionava a ilusão de movimento pela imagem através dos fotogramas” (LEHNEMANN, 2012, p. 20). No texto, eu também acrescentava sobre as mudanças científicas às quais o olho humano se adaptou, de Niépce (o pai da fotografia) até os Lumière (os pais do cinema), citando o escritor Jacques Aumont (2004, p. 34), que reconhecia, em *O Olhar Interminável*, o cinema como um princípio científico: “em determinado momento a imagem não se trata mais

apenas da luminosidade do ambiente, mas como ela é colocada e a forma como é colocada. Tratam-se de elementos da percepção. Os olhos também estão em constante desenvolvimento conforme as necessidades”. É necessário saber o que olhar e para onde olhar. Desta forma, os movimentos que os cineastas criam em suas obras filmicas são adereçados para uma determinada plateia que cresceu junto com a arte¹³.

O que gostaria de afirmar em 2012 e que busco fazê-lo de forma mais assertiva aqui é que o próprio público passa por mudanças conceituais de contextos. Aumont (2004) reconhecia que o cinema, antes de tudo, foi exposto como ciência – não como arte. Seus estudos também eram científicos. Foi George Méliès, um ilusionista francês, que se interessou pelo entretenimento e principiou a possibilidade de arte do cinema. Jean-Claude Bernardet, no seu famoso livro *O que é o cinema* (2006), aborda as diferentes pretensões dos Lumière e de George Méliès quanto ao aparelho cinematógrafo – os primeiros interessados na possibilidade científica de retratação e outro no caráter público. Uma das primeiras análises críticas de uma sessão dos Lumière no fim dos anos 1890, aliás, foi a de Maxim Gorky, que escreveu:

Na noite passada estive no Reino das Sombras. Encontrava-me em Aumont e vi o cinematógrafo de Lumière: trata-se de fotografias em movimento. A impressão extraordinária que o aparelho consegue criar é de tal forma singular e complexa que chego a duvidar da minha capacidade de descrevê-la em todas as suas nuances [...] A gente esquece onde se encontra. Imaginações estranhas invadem a mente, e a consciência vai-se desvanecendo. Mas como, com tantos lugares que existem, foi exibida aqui esta notável invenção de Lumière, que atesta mais uma vez o poder e a curiosidade da mente humana, sempre procurando solucionar e abarcar tudo. [...] Estou convencido de que estes filmes logo serão substituídos por outros de um gênero mais adequado ao espírito geral do Concert Parisien. Passarão a ser exibidos filmes intitolados, por exemplo, *Quando Ela se Despe* ou *Madame no Banho* ou, ainda, *A Senhora de Meias*. Eles também poderiam retratar uma disputa sórdida entre marido e mulher e veicular ao público sob o título de “As Bênçãos da Vida Familiar”. Sim, sem dúvida, é assim que será

¹³ No início de seu livro *Sobre a História do Estilo Cinematográfico* (2013), é importante complementar, David Bordwell propõe uma reflexão sobre as diferentes épocas em que se observava a narrativa cinematográfica e a sua *mise-en-scène*: iniciando em 1908, o autor nos traz o que chama de “cúmulo da teatralidade”, com atores afastados e a câmera centralizada; em 1913, ele (Méliès) resgata uma mudança no estilo de filmagem, com uma ótica mais próxima do público e natural; em 1919, Bordwell registra que a câmera incide mais na ação, orientando o espectador por sua montagem. O pesquisador pula para a década de 1950 para evidenciar como o equilíbrio entre cenários e atores se tornou muito mais realista e nítido do que era em décadas passadas. Todo esse movimento, essa passagem de tempo, foi se adaptando a conceitos novos, maneiras do público e dos intelectuais encararem a sétima arte e trabalhados cenicamente por seus diretores. A evolução da linguagem está interligada às necessidades do próprio público e da indústria visando o lucro. O público, a indústria e os cineastas moldaram a expectativa de onde olhar e para o que olhar com o passar das décadas e o amadurecimento da própria narrativa cinematográfica.

feito. O bucólico e o idílio não poderiam encontrar seu lugar nos mercados da Rússia, sedentos pelo picante e pelo extravagante. Também poderia sugerir alguns temas para desenvolvimento por meio de um cinematógrafo e para a diversão do mercado. Por exemplo: empalar um parasita da moda em uma cerca de estacas, como é o costume dos turcos, fotografá-lo e depois mostrá-lo. Não é exatamente pungente, mas bastante edificante. (tradução nossa)¹⁴.

Gorky (2013), provavelmente sem saber, endossava o pensamento de Méliès e de tantos outros pioneiros que passaram a esquecer o testemunho puro e simples e torná-lo mais sensorial, emotivo e teatral. O pesquisador Norman McLaren (2014, p. 26), ao escrever seu tributo para Méliès, resumiu: “o pensamento contemporâneo não é capaz de diagnosticar o que o ilusionista fez no nascimento do cinema, em 1895”. Apenas seis meses depois da primeira exibição do famoso trem dos Lumière que deixava a estação, o francês lançava seu primeiro experimento: *Card Party* (1896). No mesmo ano, ele fez 77 outros filmes.

Melies foi um verdadeiro inovador. Ele foi o primeiro a conceber o filme como espaço para a fantasia e contos de fadas. Aí onde outros se contentavam em gravar a vida tal como ela é, Méliès abordou a gravação das maravilhas de uma outra "realidade", feita de pinturas, de telas e de tradições teatrais, ignorando o que considerava ser os limites técnicos insuportáveis do teatro. Como qualquer mágico, Méliès sentia-se orgulhoso do poder que tinha em conseguir jogar com a aparência dos limites físicos do mundo natural. Depressa ele imaginou as possibilidades que ofereciam este novo meio de comunicação para redobrar os seus poderes. (MCLAREN, 2014, p. 26).

O que McLaren (2014) chama de filmes da “vida como ela é”, os franceses chamavam de *actualités*. Mas seu pensamento sobre a influência de Méliès no gênero é certo e endossado por outro importante pesquisador americano: David Bordwell em *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Para Bordwell (2013, p. 30), o cinema pode se referir a Méliès como “o pai do filme narrativo ficcional como um protótipo

¹⁴ Texto original: “Last night I was in the Kingdom of Shadows. I was at Aumont’s and saw Lumière’s cinematograph—moving photography. The extraordinary impression it creates is so unique and complex that I doubt my ability to describe it with all its nuances. You are forgetting where you are. Strange imaginings invade your mind and your consciousness begins to wane and grow dim ... This remarkable invention by Lumière was shown here, which attests once again to the power and curiosity of the human mind, always seeking to solve everything. I am convinced that these pictures will soon be replaced by others of a genre more suited to the general tone of the “Concert Parisien.” For example, they will show a picture titled: “As She Undresses,” or “Madam at Her Bath,” or “A Woman in Stockings.” They could also depict a sordid squabble between a husband and wife and serve it to the public under the heading of “The Blessings of Family Life.” Yes, no doubt, this is how it will be done. The bucolic and the idyll could not possibly find their place in Russia’s markets thirsting for the piquant and the extravagant. I also could suggest a few themes for development by means of a cinematograph and for the amusement of the market place. For instance: to impale a fashionable parasite upon a picket fence, as is the way of the Turks, photograph him, then show it. It is not exactly piquant but quite edifying” (Gorky, 2013)

para todo o cinema", da mesma forma que enxerga D.W. Griffith como "o aperfeiçoador dos recursos cinematográficos".

É do próprio Méliès um dos primeiros filmes de horror da história, o francês *A Mão do Diabo* (*Le manoir du diable*, 1896)¹⁵. Apresentando um personagem que seria recorrente em sua filmografia, Mephistopheles, o ilusionista experimentava personagens aparecendo e desaparecendo, caldeirões, bruxas e esqueletos surgindo e saindo do quadro. Como outros experimentos do cineasta, *A Mão do Diabo* (1896) não foi chamado de um filme propriamente de horror ou de gênero, mas foi tachado de *trick/magic film*¹⁶. Era muito comum nos primórdios do cinema que os filmes fossem redundantemente diagnosticados como um melodrama ou uma comédia, sem se aprofundar em outras camadas. É interessante reconhecer, neste aspecto, o papel da teoria literária.

Em *A ideia de gênero no cinema americano* (2005), Edward Buscombe explana que a enunciação moderna do cinema de gênero deve muito às raízes aristotélicas de *Poética* (2015), mas principalmente ao renascimento e à escola crítica de Chicago nos anos 1930/1940, quando "essas ideias foram retomadas e convertidas em um rígido sistema de regras". Foi esta nova fase aristotélica de enxergar o gênero com mais ênfase e a mão do artista nesta simbiose entre produto e massa que forneceu as características para esse entendimento moderno de gênero. Buscombe (2005) inclusive reforça que a intenção original de Aristóteles em *Poética* (2015) era de descrever o que já estava posto e não prescrever novas narrativas, algo que cinematograficamente mudou.

¹⁵ É importante criar um parêntese aqui. Não há uma unanimidade sobre o primeiro filme de horror da história, já que esses filmes, quando curtas-metragens do início do cinema, não eram diagnosticados desta forma. Alguns autores e autoras, como Bárbara Creed (2002) em *Horror Reader*, apontam *A Mão do Diabo* (Méliès, 1896) como um dos primeiros filmes a serem reconhecidos como horror. Outros, como o próprio Bordwell (2013), observam que seria *O gabinete do Dr. Caligari* (Wiene, 1920) o primeiro filme efetivo do cinema de horror. Mas há uma linha tênue que separa as primeiras experimentações do gênero que não pode ser suprimida como, por exemplo, o filme *A Nightmare* (*Le cauchemar*, 1896), de Méliès, *Turn of the Century Surgery* (1900), de Alice Guy-Blaché, *A Condenação de Fausto* (*La damnation de Faust*, 1898), de Méliès, *Cinderella* (*Cendrillon*, 1899), de Méliès, *Como é Ser Atropelado* (*How It Feels To Be Run Over*, 1900), de Cecil Hepworth, *Explosion of a Motor Car* (1900), de Hepworth, *Monstro* (*Le Monstre*, 1903), de Méliès, *Caldeirão Infernal* (*Le Chaudron infernal*, 1903), de Méliès, *Is Spiritualism a Fraud?* (1906), de J. H. Martin, *Hotel Assombrado* (*La maison hantée*, 1906), de Segundo de Chomón e *Frankenstein* (1910), de J. Searle Dawley. Isso só para ficar em alguns exemplos até 1910.

¹⁶ Sobre o horror, de acordo com Carroll (1999), a primeira narrativa a buscar produzir esse tipo de efeito emocional na literatura é *O Castelo* (1765), de Horace Walpole. No cinema, ainda que não exista unanimidade acerca da primeira manifestação do horror entre os teóricos, um dos que reconhecerá que os *dream flicks* ou *trick films* seriam as primeiras manifestações audiovisuais do gênero é Bruce F. Kavin em *Horror and the horror film* (2012).

Esse período da década de 1930 também foi importante à sétima arte pois se tratava de uma era de transição entre a História Básica e o princípio do cinema clássico hollywoodiano. No seu *Sobre o Estilo Cinematográfico* (2013), David Bordwell testemunha que o princípio do cinema como arte foi pautado por discussões acaloradas sobre onde o cinema se encaixava, tendo em vista que seu entretenimento artístico se afastava da ciência e dos filmes dos irmãos Lumière (os *actualités*), além de oferecer muito mais do que uma representação teatral básica. Segundo o pesquisador, a chamada História Básica do cinema se identifica logo depois da Primeira Guerra Mundial e provém de uma lógica estritamente ocidental na qual também ocorreram as principais mudanças do estilo cinematográfico.

A História Básica foi fundamentada por intelectuais, donos de museus e autoridades do mundo da arte em geral, estruturando-se a partir de uma necessidade de entender o cinema como algo além do teatro, da fotografia ou da pintura, entre a década de 1910 e 1920, de acordo com Bordwell (2013, p. 30): “o estilo cinematográfico se desenvolveu abandonando a capacidade da câmera registrar um acontecimento (...) foram elaboradas técnicas específicas que tornaram o cinema antes um meio distintivo de expressão artística de que um meio de puro registro”.

Bordwell então voltará à ideia de Méliès como a base do espetáculo cinematográfico, enquanto Griffith como o aperfeiçoador das técnicas. Para o autor, a base da suspensão da descrença, o suspense, foi partida deste entendimento dos cinéfilos sobre a compreensão de Méliès em criar algo entre o imaginário, o irreal e a representação do conhecido. Os movimentos subsequentes e as criações de obras cada vez mais sofisticadas criaram representações literais e metafóricas para diferentes temas e alusões. Bordwell (2013, p. 34) analisa que *O gabinete do dr. Caligari* (Das cabinet des dr. Caligari, 1920) foi o filme que convenceu os críticos de que o cinema podia representar estados mentais com a força perturbadora da pintura e do teatro contemporâneo, por exemplo.

O período do entendimento da História Básica e das formulações sobre o cinema como dispositivo importante de arte foi fundamentado e propagado por países ocidentais, em sua maioria, e ainda mais pelos EUA. Essa ideia de desenvolvimento do cinema, portanto, tem raízes fincadas em solo norte-americano. Nessas décadas, 1910-1920, Bordwell avança, os intelectuais buscavam reconhecer o cinema como uma arte tão culturalmente estabelecida quanto outras linguagens poéticas, ao passo que, ao mesmo tempo, os cinéfilos frequentavam cineclubes e cinemas criando um

modelo de cultura de massa. Foi neste cenário que o cinema passou a ser entendido como um sistema de reprodução dentro da cultura de massas e de observar as movimentações experimentais da montagem com bons olhos: “a linguagem do cinema foi inaugurada por Méliès, estabelecida por Porter, refinada por Griffith, dinamizada por Gance e seus colegas franceses, e a montagem teve o seu apogeu na União Soviética” (Bordwell, 2013, p. 53).

Todos os cineastas e historiadores que buscavam concentrar forças no entendimento do que de fato era uma obra cinematográfica, o seu progresso artístico e o que lhe tornava distinta se projetava nas experiências e nas sensações que o filme era capaz de produzir e conduzir. Com o advento do som (os chamados *talkies*) e a popularização do sistema de estúdio, isso se estendeu à procura de padronizações – afinal, “a procura de um grande público implica a procura de um denominador comum” (Morin, 1981, p. 35).

Em *Cultura de Massas no Século XX – O Espírito do Tempo* (1981, p. 29), Edgar Morin ressalta que o artista é o grande criador do século XX e que toda a criação tende a se tornar produção: “a padronização não é uma forma de desindividualização, ela é entendimento; é processo”. À medida que o cinema ia ganhando sua Versão-Padrão e criava apelos culturais significativos para o grande público, Hollywood procurava encontrar narrativamente esses sincretismos entre gêneros que rendessem popularidade. O cinema de gênero nasceu disso – fórmulas que davam certo cinematograficamente e eram replicadas por grandes estúdios à procura do mesmo sucesso de antes. Edgar Morin aponta que as invenções técnicas do cinema foram necessárias para que essa indústria cultural se tornasse possível e que a obra de sucesso precisou, com o passar do tempo, sempre encontrar o equilíbrio entre o padrão e o original. Para Morin (1981), o cinema é, em seu cerne, sincretista. Mas como classificar esses sistemas? Como reconhecer o novo e o clássico?

Ao mesmo tempo que os intelectuais da História Básica rejeitavam os filmes sonoros, afirmando que a estética cinematográfica original era a do cinema mudo, André Bazin defendia a estética sonora e a ressignificação do cinema a partir dos anos 1940, com as primeiras formulações do gênero cinematográfico. O cinema se tornou globalizado, com os inúmeros festivais e com países europeus descobrindo os filmes de gênero norte-americanos. Bordwell (2013) sinaliza que o cinema como espetáculo dava lugar a uma ideia de cinema como forma de expressão inerentemente popular.

Em *Los Generos Cinematograficos* (2000, p. 43, tradução nossa), Rick Altman aponta que, antes dos gêneros serem diversos e servirem como indicadores dos tipos de filme com que o público se deparava, os filmes “eram simplesmente conhecidos por serem falados ou não falados, sendo designados por porcentagem: 20%, 50% ou 100% falados”¹⁷. A esse aspecto, David Bordwell e Kristin Thompson (2011) complementam que o gênero, nessas décadas, servia como uma muleta indicativa, tal qual uma classificação indicativa – acima de tudo, ele foi criado como uma ferramenta orientativa de consumo. O espectador, ao saber sobre o gênero do filme, poderia escolher se desejava assistir a um filme “daquele estilo” ou não.

Os cineastas, os chefes da indústria, os críticos e o público, todos eles contribuem para a formação de um senso comum de que determinados filmes remetem a outro filme de maneira relevante. Os gêneros também mudam com o tempo, conforme os cineastas seguem inventando novas reviravoltas em fórmulas antigas. Com isso, a definição do que separa um gênero do outro pode ser confusa. O cinema popular na maioria dos países se baseia na produção cinematográfica de gêneros. (BORDWELL, D.; THOMPSON, K; 2011, p. 499)

Assim sendo, embora o gênero seja um sistema padronizado de convenções, ele precisa ser aprovado por uma cadeia de reflexões num grande acordo entre a indústria, o público e o realizador. Ao escrever sobre gêneros cinematográficos, Thomas Schatz (1981) notou que mais do que um estúdio interessado em desenvolver técnicas interligadas ou uma noção narrativa intrínseca a um sentimento fílmico, o gênero surgiu por uma necessidade financeira e se atrelou fielmente às expectativas do público. Schatz (1981, p. 16, tradução nossa) resume que “gêneros não são organizados/descobertos por analistas, mas são o resultado das condições materiais da própria produção cinematográfica comercial, em que as histórias populares são variadas/repetidas enquanto atendem à demanda do público”¹⁸. A produção está atrelada à massa. A arte não termina em si só, mas precisa da resposta lucrativa mais do que da intelectual. Para Altman (2000, p. 34, tradução nossa), o gênero se sustenta por essa organização inaudível, mas culturalmente constituída em que várias reflexões ocorrem simultaneamente:

¹⁷ Texto original: “Las películas eran simplemente conocidas por ser habladas o no habladas, siendo designadas por porcentaje: 20%, 50% o 100% habladas” (Altman, 2000, p. 43).

¹⁸ Texto original: “Film genres are not organized or discovered by analysts but are the result of the material conditions of commercial filmmaking itself, whereby popular stories are varied and repeated as long as they satisfy audience demand and turn a profit for the studios” (Schatz, 1981, p. 16).

De acordo com a maioria dos críticos, os gêneros fornecem as fórmulas que governam a produção; os gêneros constituem as estruturas que definem cada um dos textos; as decisões de programação são baseadas, acima de tudo, em critérios de gênero; a interpretação dos filmes de gênero depende diretamente das expectativas do público em relação ao gênero. O termo gênero por si só abrange todos esses aspectos.¹⁹

É como se o gênero cinematográfico agisse para o espectador como um tópico frasal, onde se precisa de um sujeito, um verbo e um predicado. Existe uma estrutura planejada para a oração (filme) chegar até nós e despertar uma compreensão sobre o sentido. Há um sistema clássico ao qual respondemos quando falamos de gênero. Algo é pensado estruturalmente para um determinado público. Esse público espera que essa estrutura exista. Pensar no gênero somente como cinema de arte é, assim, errado e pouco argumentativo; variantes como economia, lucro e indústria são endereçadas desde Dudley Andrew (1984) até Rick Altman (2000). Em sua teoria sobre filme e gênero, Altman separa o termo gênero em quatro significados: uma fórmula, uma convenção característica que padroniza uma série de filmes, um rótulo indicativo ao público e uma estrutura que incide sobre toda uma gama de produções da indústria cinematográfica. É um paradoxo, talvez, mas o conceito de gênero cinematográfico interliga a indústria e o espectador como reflexos uns dos outros. Um reconhecerá o outro – e vice-versa. Rick Altman (2000, p. 35, tradução nossa) reforça essa argumentação indicando a teoria presente nos escritos de Tom Ryal: “a imagem primária é o triângulo composto por artista/filme/público. Os gêneros podem ser definidos como padrões/formas/estilos/estruturas que transcendem seus próprios filmes, e que verificam a sua construção pelo realizador e a sua leitura pelo visualizador”²⁰.

A dúvida que Schatz (1981) esboça sobre o gênero, em sequência, é se um filme de gênero dependerá sempre e indubitavelmente do reconhecimento público mais do que do reconhecimento individual. Para o escritor, esse problema depende do contexto do momento, que chama de “circunstâncias culturais gerais”. Ele recorre ao exemplo de Siegfried Kracauer, que em *From Caligari to Hitler* (1966), traça um

¹⁹ Texto original: “Según la mayoría de los críticos, los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. El término género abarca, por sí solo, todos esos aspectos.” (Altman, 2000, p. 34).

²⁰ Texto original: “La imagen primordial en la crítica de los géneros es el triángulo compuesto por artista/película/público. Los géneros se pueden definir como patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador.” (Altman, 2000, p. 35).

argumentativo estudo sobre a proximidade do expressionismo alemão com as sequelas da primeira guerra. O livro de Kracauer aponta que, no período pós-guerra, a Alemanha ainda pré-Hitler havia sido tomada por um cenário nacionalista fervoroso e o cinema feito no país expressava exatamente isto em seus filmes, como uma maneira de conferir *memorabilia* para seus fantasmas através da arte. *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), por exemplo, ressalta uma realidade muito conhecida pelos roteiristas Carl Mayer e Hans Janowitz, os quais, segundo Kracauer (1966), aproveitaram o passado na infantaria para criar um pensamento abaluartado e para que o Dr. Caligari representasse uma autoridade totalitária dominando um cidadão hipnotizado, virando um instrumento para matar.

Por ser a primeira manifestação de horror realmente explícito no audiovisual, o expressionismo acabou por ser o precursor de muitos dos monstros folclóricos do gênero, servindo como indicação para enciclopédias de monstros e formas repugnantes que pautaram livros de Noel Carroll (1999), Peter Hutchings (2009), Bruce F. Kawin (2012) e Luís Nazário (1998). Mas mais do que isso, o expressionismo foi uma das primeiras formas do cinema a evidenciar a interligação entre a indústria cinematográfica e o contexto de sua realidade cultural, que a pautava.

Mas a conclusão de Schatz sobre o gênero explica que é necessário que, sim, o reconhecimento público seja maior do que o individual – e que a formação de um gênero necessita, acima de tudo, de uma tendência notada pelo público. Para que este gênero seja estabelecido é vital que exista padronização e estrutura fílmica, as quais se tornam responsáveis por acionar gatilhos emocionais no público, criando uma expectativa que transcende a experiência pessoal e se torne comunal. Uma morte é capaz de ser encarada de várias formas em narrativas cinematográficas: ela poderia estar inserida dentro de um contexto cômico no qual um morto é carregado por uma dupla de vigaristas que gostaria de extorquir o falecido ou estar enredada a uma trama em que um policial tem que se infiltrar em uma gangue para tentar descobrir o culpado pelo assassinato. Alternativamente, a morte pode ser observada com horror, choque e repulsa. Não existe algo único que legitime uma obra a estar dentro de um gênero, mas tanto sua estrutura quanto as reações desencadeadas devem ser igualmente levadas em consideração. Nas palavras de Thomas Schatz (1981, p. 14, tradução

nossa), os gêneros cinematográficos “expressam as sensibilidades sociais e estéticas não apenas dos cineastas de Hollywood, mas também do público como um todo”²¹.

Essa noção de gênero como resposta coletiva ganhou forma a partir dos anos 1920, conforme Schatz (1981). À medida que o cinema se tornou popular nos Estados Unidos, a Universal Pictures passou a ter um rancho como o local principal de suas obras e os atores eram contratados por salários semanais – tornando-se empregados exclusivos da indústria. Para Schatz, foi essa criação padronizada, linear e reciclada que começou a pavimentar o caminho para a formação dos gêneros. Ele observa no início do cinema a formação do que chama de *sistema de estúdio*:

O público contemporâneo de massa, em última análise, é em boa parte responsável pelo desenvolvimento do sistema de estúdio – o mesmo público cujo tempo de lazer e gastar dinheiro tornou-se, nas palavras do historiador social Arnold Hauser, “um fator decisivo na história da arte”. Por sua atração pelo cinema, este público encorajou a distribuição em massa de filmes, bem como a adesão a convenções de produção de filmes. é uma relação recíproca entre artista e público. (Schatz, 1981, p. 5, tradução nossa)²²

Se no início do cinema, o gênero não existia, ele precisou ser entendido e criado. Foi uma necessidade de observar e mecanizar certas convenções e expectativas criadas pelo público que ia ao cinema. O filme de gênero confirma o “americanismo”, a visão ocidental, é o que Schatz raciocina. Esse mesmo pensamento é também notado por Bordwell (2013) e Buscombe (2005). Para o autor, o gênero “confirma uma trama geralmente padrão e previsível dentro de um cenário familiar, com personagens familiares” (Schatz, 1981, p. 22, tradução nossa). Ele está atrelado a histórias mais ou menos populares e repetitivas, mas que sempre trazem ou se norteiam por algum fato novo. É imperativo que o cineasta reconheça a variação ou se permita explorar essa variação no contexto de sua época para que os gêneros e seus subgêneros se tornem sempre atuais. O cinema de gênero está além de uma figura ou além do que Ari Aster possa encarar como um exorcismo ou não de seus demônios. Essa visão não é derivada do cinema de autor da França da *Cahiers du Cinema* do final dos anos 1950 para os 1960. Ela está inerente à uma expectativa de

²¹ Texto original: “Our consideration of those qualities led us to the hypothesis that popular cinematic story formulas-or film genres--express the social and aesthetic sensibilities not only of Hollywood filmmakers but of the mass audience as well.” (Schatz, 1981, p. 14).

²² Texto original: “The contemporary mass audience, ultimately, is in good part responsible for the development of the studio system - the same audience whose leisure time and spending money became, in social historian Arnold Hauser's words, “a decisive factor in the history of art,” (Hauser, 1951, p. 250). By its attraction to the cinema, this audience encouraged mass distribution of movies, as well as an adherence to filmmaking conventions.” (Schatz, 1981, p. 5).

medo, de horror, que tanto a obra quanto o público precisam estar em sintonia para que ela tenha seu apogeu.

2.2. CONTEXTO, NARRATIVA DE HORROR E SEUS CICLOS

De certa forma, a concepção do medo de contato com o estranho sempre fora presente na sociedade – desde o princípio, como nos aponta a ótica de Platão com o mito da caverna até a *História do Medo no Ocidente*, de Jean Delumeau (2022, p. 10), livro no qual o historiador ilustra a insegurança da sociedade alemã em 1580 com um trecho elucidativo:

Num país atormentado por querelas religiosas e num império cujas fronteiras são rodeadas pelos turcos, todo estrangeiro é suspeito, sobretudo à noite. Ao mesmo tempo, desconfia-se do homem “comum” cujas “emoções” são imprevisíveis e perigosas. Assim, dá-se um jeito para que não se perceba a ausência dos soldados habitualmente estacionados sob o dispositivo complicado da “porta falsa”. No interior desta, empregaram-se os últimos aperfeiçoamentos da metalurgia alemã da época: graças a isso, uma cidade particularmente cobiçada consegue, se não afastar completamente o medo para fora de seus muros, ao menos enfraquecê-lo o suficiente para que se possa viver com ele.

A insegurança do outro lado, as suspeitas sobre o outro, o estrangeiro, tudo isso é condensado neste trecho de Delumeau (2022), o qual pontua que esse contato civilizatório com o medo sempre esteve presente na sociedade, ainda que tenha demorado para teóricos se debruçarem sobre a complexidade do sentimento e que tenha sido mais manifestado em folclores e histórias populares através do tempo. Não se pode descobrir quando tudo começou, é verdade, mas podemos perceber o lugar em que se está²³. Chegar a um tipo de horror primitivo ou original seria impossível, pois não há um mal original ou um princípio de mal. Não existe, tampouco, algo definitivo ou monolítico sobre o que seria o mal, pois é um assunto tão antigo quanto controverso. O mal, segundo Jean Delumeau (2022), está atrelado ao que a sociedade dominante encara como tal. Esse mesmo pensamento será encontrado na literatura de Friedrich Nietzsche (2009), por exemplo, que dirá que a concepção do

²³ Na herança da literatura filosófica, em *Ser e Tempo* (1972), de Martin Heidegger, ele encara o princípio como a última elevação. É impossível nós encarmos a filosofia de uma sensação, de uma experiência, buscando seu princípio, o que nos é relevante é seu estado atual ou como ela chegou até onde chegou, jamais sua “originalidade”.

bem sempre estará atrelada àquilo que o poder dominante encara como tal. O que seria o mal? O avesso do bem. Mas como entender o *bem*, então, em primeiro lugar? Não é minha intenção entrar num tecido tão rico em filosofia quanto esse, mas é preciso considerar ao menos em sua superfície essa indagação. Por muitos séculos, o bem foi volátil aos interesses, caprichos e orientações da realeza, da nobreza e do clero. No mundo contemporâneo, ele continua na mesma volatilidade. Em *A Transparência do Mal* (1996), Jean Baudrillard ironiza o fato da saturação de tudo e do que nossas sociedades entendem como revolução. *Saturação* é a palavra chave para entendermos que, assim como a filosofia descarta o princípio para iniciar a hipótese, nós precisamos fazer o mesmo como acadêmicos para chegar a algum lugar de interesse. Neste caso: como o horror e o mal foram constituídos como gênero no cinema? Novamente, não haverá como chegar a um entendimento completo, pois estamos à mercê de revoluções e atualizações de nossos medos sociais, pessoais e como civilização, mas, ainda que não se faça um entendimento real completo sobre o cerne desse horror, nós conseguimos chegar às suas representações na literatura, na arte, no cinema. O medo é um processo histórico a ser entendido e possui inúmeras variantes – como o local, o protagonismo e a cultura incidida.

Primordialmente, no cinema, o horror será pautado por nossas relações com o diferente, com o outro e com o inexplicável. A ênfase, no entanto, muda de geração a geração. Como apontam Kracauer (1966), Bordwell e Thompson (2011) e Jancovich (2002), o medo passa por mutação e evolução conforme nossas próprias respostas emocionais. Robin Wood, em *On The Horror Film: Collected Essays and Reviews* (2018), vai mais longe: ele é um reflexo político dos nossos tempos, no qual a sociedade se relaciona com o gênero à medida que se relaciona entre si.

Podemos sintetizar as diferentes correntes em panoramas socioculturais que cada época vive, mas seria neste momento fugir muito ao que gostaríamos de chegar de fato: a alteridade do gênero do horror e o que isso significa para o *folk*. De fato, na década de 1920, ao mesmo tempo do *caligarismo* (como também era chamado o expressionismo alemão), o horror norte-americano imergia nas faces monstruosas de fantasmas e criaturas e buscava exprimir uma estética personalística aos seus filmes. Era Lon Chaney (1883-1930), o Homem das Mil Faces²⁴, que atuava e criava sua

²⁴ Existe uma anedota curiosa no livro de Michael Blake, *A Thousand Faces* (1997) que o ator era tão conhecido por sua versatilidade que quando outros coadjuvantes chegavam no estúdio apontavam para baratas ou aranhas e diziam: “não pise nisso, pode ser Lon Chaney!”.

própria maquiagem em obras pautadas pela forma humana de um ponto de vista trágico de reclusão. O período dominante da Universal ficou conhecido por usar o folclore e a imaginação das histórias populares para capitanear um medo extremamente estético. Esse horror da década de 1930 foi monstruoso, na literalidade da palavra, e as raízes de *Frankenstein* e *Drácula*, ambos de 1931, estão tanto no expressionismo alemão quanto no visual repugnante das narrativas de gênero que eram estreladas por Chaney. Luís Nazário em *Da Natureza dos Monstros* (1998) chamará esse horror monstruoso de oposição à humanidade. Frente ao desconhecido, reside na força da comunidade a afronta ao monstruoso, ao mal. Assim, os cidadãos erguendo tochas para fazer justiça coletiva (algo comum nos filmes de gênero da época) enfatizavam a superação humana nessa era.

Na década de 1940, a coletividade do horror se transformava em individualidade e olhava cada vez mais para a repressão sexual. Com o fim do ciclo da Universal, a RKO começou a ser a referência dos anos 1940, no horror de baixo orçamento, tendo do produtor Val Lewton a proposta de construir seus filmes em situações de suspense e sugestão. Mark Jancovich escreve sobre esse período no livro *A Companion To a Horror Film* (2014, p. 238), editado por Harry M. Benshoff, e sublinha que esses filmes “privilegiavam” o sugerido sobre o explícito e que a Lewton é atribuída a crença de que não era a coisa vista, mas a coisa invisível que realmente aterrorizava. “Esperava-se que os filmes de Lewton evocassem a imaginação de seus espectadores mais do que outros horrores” (tradução nossa).²⁵ Lewton procurava na produção dos seus horrores questionar valores mundanos, decisões humanas e repressões do inconsciente, algo que na época foi acusado de uma “pretensiosidade não característica aos filmes de horror”, algo apontado por Jancovich (2014).

Neste artigo, Jancovich (2014) coloca o período de 1942-1943 como sendo um dos momentos cruciais do gênero por equilibrar o cerne artístico com o de sucesso comercial nas grandes platéias. O autor vai recorrer ao artigo da *Variety*, *Creepy Pix Cleaning Up: Studios Cash in on Cycle* (1943), de Jim Cunningham, que comentava abertamente sobre um “novo período no filme de terror”. Cunningham (1943) reconhecia que a reserva das salas para os filmes de horror independentes ou os

²⁵ Texto original: “the Lewton films are supposed to elicit the imagination of their viewers more than other horror films, something that is partly accomplished through their “distinctive use of light and shade” (Tudor, 1989: 34), which not only obscures the monster but is also related to the thematics of these films”. (Benshoff, 2014, 238).

whodunits da época estavam gerando lucros expressivos a pouco custo e isso estava fascinando o mercado, além de fazer com que os pequenos cinemas de rua investissem cada vez mais nessas exhibições. Tanto para Jancovich (2014) quanto para Cunningham (1943), os filmes de horror estavam entrando numa nova era rentável influenciada pela guerra mundial. Os filmes de horror estavam mudando sua imagem. Isso envolvia maior ambição cultural e uma tendência maior à ambiguidade. Em outro livro de Jancovich, *Horror, the Film Reader* (2002), ele retorna à discussão sobre esse período sintetizando o apelo da RKO em duas grandes razões: a narrativa em mundo reconhecidamente moderno e sua forma artística. Para o pesquisador, o horror não ocorria mais em um mundo inexistente ou sobrenatural, mas irrompe do que não se falava nas casas e nas famílias norte-americanas. Era originário de traumas, repressão e opressão. E isso fazia com que artigos impressionados, como o da *Variety*, se surpreendessem pela nova sugestibilidade de um horror sem a necessidade de monstros.

O período da RKO acabou sendo curto na década de 1940, com a morte prematura de Val Lewton aos 46 anos, ainda que tenha sido influente também nas décadas seguintes e nas próprias discussões sobre o gênero do horror. Mesmo nos anos de 1950, os monstros radioativos e os perigos de testes nucleares povoaram os cinemas do mundo todo, representavam monstros distantes de um ambiente controlado. Existia o interesse de ir ao cinema observar o primitivo ou o outro. O horror incidia de uma experiência controlada, fora de si, sem que existisse ambiguidade. A RKO havia sido a primeira companhia a propor um horror mais próximo da família norte-americana, mas talvez a principal transformação perante ao outro, ao estrangeiro, foi com *Psicose* (*Psycho*, 1960). É nele que Hitchcock transformaria o horror do outro, o horror do desconhecido, do outro planeta, do extraordinário, no horror do ordinário, da relação de mãe e filho, de um hotel de beira de estrada, de uma história familiar.

O filme de terror desde os anos 60 foi dominado por motivos recorrentes. (...) Esses motivos aparentemente heterogêneos são aprofundados por uma única figura mestra unificadora: a família. A conexão da família com o horror tornou-se extremamente consistente: o psicótico/esquizofrênico, o Anticristo e a criança-monstro são todos mostrados como produtos da família, quer a própria família seja considerada culpada (os filmes “psicóticos”) ou inocente (*The Omen*). O processo pelo qual o horror se

associa ao seu verdadeiro meio, a família, se reflete em seu constante progresso geográfico em direção à América. (Wood, 2018, p. 89-90, tradução nossa)²⁶

Para Wood (2018, p. 93, tradução nossa), o horror era simplesmente *forasteiro* antes dos anos 1960: “os filmes se passam em Paris, na Europa Central ou em ilhas desconhecidas; ela é sempre externa aos americanos, que podem ser atacados por ela fisicamente, mas permanecem (isto é, superficialmente) não contaminados por ela moralmente”²⁷. Isso muda a partir do horror da década de 1960, quando ele passa a estar em pessoas pacatas que tomam atitudes monstruosas, psicopatas e aqueles que *deveriam* viver moralmente o sonho americano. Nesse aspecto, Mark Clark e Bryan Senn, em *Sixties Shockers: a critical filmography of horror cinema, 1960-1969* (p. 5, 2011, tradução nossa), debruçam-se sobre os aspectos que levaram ao cinema de horror dos anos 1960 a passarem por uma “profunda transformação”, ressaltando um aspecto sociocultural bem ostensivo para a época de transição do gênero: “as crescentes tensões criadas pela mudança de papéis para as mulheres, a luta dos afro-americanos pelos direitos civis, a ameaça iminente de conflito nuclear entre os EUA e a União Soviética e a sangrenta escalada da Guerra do Vietnã forneceram um rico subtexto para os pesadelos cinematográficos da década de 1960”²⁸. Clark e Senn também reconhecem em seu livro que esse horror é pavimentado por medos e ansiedades do público que conscientemente podem não entender o significado da transição - mas ela está lá. Ao expor o cinema de horror da década de 1930 como fruto do desespero da Grande Depressão de 1929 e as ameaças constantes do nazismo e do imperialismo japonês, Clark e Senn (p. 5, 2011, tradução nossa)

²⁶ Texto original: “The horror film since the '60s has been dominated by recurrent motifs. These apparently heterogeneous motifs are drawn deeper together by a single unifying master figure: the family. The connection is most tenuous and intermittent in what has proved, on the whole, the least interesting and productive of these concurrent cycles, the “revenge of nature” films; but even there, in the more distinguished examples (outstandingly, of course, *The Birds*, but also in *Squirm*), the attacks are linked to, or seem triggered by, familial or sexual tensions. Elsewhere, the connection of the family to horror has become overwhelmingly consistent: the psychotic/schizophrenic, the Antichrist, and the child-monster are all shown as products of the family, whether the family itself is regarded as guilty (the “psychotic” films) or innocent (*The Omen*). The process whereby horror becomes associated with its true milieu, the family, is reflected in its steady geographical progress toward America” (Wood, 2018, p. 89-90).

²⁷ Texto original: “In the '30s, horror is always foreign. The films are set in Paris (*Murders in the Rue Morgue*), in Middle Europe (*Frankenstein* [1931], *Dracula* [1931]) or on uncharted islands (*Island of Lost Souls*, *King Kong*); it is always external to Americans, who may be attacked by it physically but remain (superficially, that is) uncontaminated by it morally”. (Wood, 2018, p. 93).

²⁸ Texto original: “Growing tensions created by changing roles for women, African Americans’ struggle for civil rights, the looming threat of nuclear conflict between the U.S. and the Soviet Union, and the bloody escalation of the Vietnam War provided rich subtext for the cinematic nightmares of the 1960s”. (Clark;Senn, 2011, p. 5).

escrevem: “mesmo quando os cineastas não se propõem conscientemente a fazer qualquer tipo de comentário social, os filmes – especialmente os filmes de terror – inevitavelmente refletem a época em que foram feitos”²⁹. Para ambos, os anos 1960 representam uma era de mudança de paradigma e se voltam a um público que exige produtos mais mundanos e realistas, o que faz com que Alfred Hitchcock, Michael Reeves, Roman Polanski e outros tantos se interessem mais pelas potencialidades narrativas do horror e, principalmente, pela ação de pessoas aparentemente comuns nessas narrativas. Enquanto a década de 1940 capitaneada pela RKO ousava falar sobre repressões psicológicas na base da sugestão, os anos 1960 começaram a se interessar pela literalidade deste aspecto.

A década de 1960 é importante para observar como o mundo ocidental reagirá ao outro, ao diferente, ao forasteiro, pois é a década que capitaneou uma série de movimentos vitais para o desenvolvimento de novos subgêneros nos termos pós-orgia baudrillardiana. Enquanto o movimento *hippie* acontecia, a família como conhecíamos estava em voga, o ocultismo estava na moda com a repentina fama de Aleister Crowley e o paganismo também ganhava novos significados, conforme o livro *História da Bruxaria: Feiticeiras, Hereges e Pagãos* (2019), de Jeffrey B. Russell e Brooks Alexander, dois ciclos do horror começaram a se destacar sob esta influência: um - do qual falaremos no segundo capítulo - no Reino Unido e outro na América do Norte.

Nos Estados Unidos, o gênero inicia as décadas 1960 e 1970 com a rebeldia adolescente no subgênero *slasher*, no qual jovens vão para casas de campo ou acampamentos ficar longe dos seus pais para utilizar drogas, transar e viver livremente, o que ocasionará as mortes dos mais desregrados. Foi um dos períodos mais moralistas do cinema de horror norte-americano, em que apenas as garotas virgens poderiam sobreviver, mas também um dos mais definidores. Carol Clover vai falar sobre esse momento no seu artigo *Her body, himself Gender in the slasher film*, no livro *Horror, Film Reader* (2002). Os anos 1970 são balizadores de heranças fundamentais tanto para a crítica cinematográfica voltada ao gênero do horror quanto para a própria experiência das plateias em reconhecer o que é gênero. É a década em que os assassinos psicopatas dominam as telonas e se tornam mais populares que os heróis. É o momento em que os sobressaltos se tornam a tônica para um bom

²⁹ Texto original: “Even when moviemakers do not consciously set out to make any sort of social commentary, motion pictures—especially horror films—inevitably reflect the times in which they are made.” (Clark;Senn, 2011, p. 5).

filme de horror. É o momento em que os fandoms começam a se tornar mais populares e os críticos especializados no gênero são formados. É igualmente o momento em que as relações de humanos com seus “monstros” está mais clara que nunca, algo indicado por Noel Carroll (1999).

Após este período, nunca se escreveu tanto sobre o gênero do horror, seu contexto e seus ciclos, do ponto de vista teórico e de análise crítica, ressalta-se em Carroll (1999)³⁰ e Jancovich (2002). Proliferaram algumas das maiores formulações sobre o gênero a partir desta época, pois foi quando o tom moralista e reflexivo do gênero ficou ainda mais escancarado. Publicaram-se livros seminais, como *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração* (1999), de Noel Carroll, *Men, Women, and Chainsaws* (1992), de Carol J. Clover, e *The Monstrous-Feminine, Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), de Barbara Creed, além dos ensaios de Robin Wood organizados no livro *Robin Wood on the horror film, collected essays and reviews* (2018).

Noel Carroll (1999), o mais famoso destes teóricos, conceituaria em seu livro que o cinema de horror possuía como principal objetivo explorar artisticamente a repulsa, o medo e as inquietações de uma forma controlada e narrativa, criando uma experiência estética que geralmente é orientada pelo comportamento de nosso herói ou personagem principal contra um monstro ou uma monstruosidade. Ele explicita uma lógica chamada de “descobrimento complexo”, o qual nos orienta sobre o reconhecimento de um filme de horror e da causa monstruosa a ser combatida, obedecendo a certos critérios de irrupção, descobrimento, confirmação e confronto. Antes de Carroll, no entanto, o pesquisador do gênero Robin Wood (2018) esboçaria em 1978 uma ideia complementadora: a que o aspecto político dos filmes de horror refletia os medos e as ansiedades políticas de sua determinada época e podia inclusive ser progressista ou reacionário. Sua base era marxista/freudiana e criava uma tipificação que fazia com que o gênero fosse sempre reconhecido por nossa relação com o outro e com o diferente - tanto numa esfera sexual quanto religiosa, política, racial ou continental. O horror seria sempre aquele que não reconheceríamos como “nós”, do ocidente, para Wood (2018).

³⁰ Noel Carroll (1999) reconhece que, embora o horror na literatura sempre esteve em evidência, os críticos se animaram com ele realmente após os anos 1970 com a expansão de monstruosidades sobre a natureza humana e sobre a sexualidade, além de seu apelo *pop* intensificado nos anos 1980 e 1990.

Numa corrente mais feminista, Carol J. Clover (1992) e Barbara Creed (1993) vão observar o horror como uma construção histórica de repulsa à mulher. Seus escritos se orientam pela forma como a mulher é colocada em filmes de horror, mesmo quando heroína, e como ela *deve obedecer* ao que o Estado espera dela, sem que seja independente ou um ser humano diferenciado. Clover abre seu livro inclusive buscando compreender o que de fato seria o horror de *Carrie - A Estranha* (1978, De Palma) e chegando à conclusão de que ele está mais condicionado à repressão que Carrie passa como mulher do que pelas ações telecinéticas da personagem-título ao final do filme.

Esse interesse sobre o que de fato representa o horror cinematográfico e quais gatilhos o fundamentam gerou diversas obras organizadas por pesquisadores e acadêmicos a partir dos anos 2000, que imergiram nos aspectos cognitivos, psicológicos e filosóficos do gênero. Embora sejam autores com propostas e pensamentos distintos, Mark Jankovich (2002)³¹, Bruce Kawin (2012)³², Harry Benshoff (2014)³³, Colin Odell e Michelle Le Blanc (2001)³⁴, Ian Conrich (2010)³⁵, Steven Jay Schneider (2004)³⁶, Rikke Schubart (2018)³⁷ e tantos outros se

³¹ O livro organizado por Jankovich, *Horror, The Film Reader* (2002), é um exemplo perfeito de coleção de pensamentos influentes. Reúne escritos de Harry M. Benshoff, Rhona Berenstein, Noël Carroll, Brigid Cherry, Carol J. Clover, Barbara Creed, Paul O'Flinn, Joan Hawkins, Peter Hutchings, Mark Jankovich, Andrew Tudor, Linda Williams e Robin Wood em quatro partes - a primeira sobre a teoria do horror, abordando a década de 70, o porquê do gênero ser tão interesse de análise e as peculiaridades de sua popularidade; a segunda diz respeito à sexualidade, na qual se observa desde os comportamentos cis hetero normativos presentes nestas narrativa no que diz respeito às mulheres até ao que diz respeito aos homossexuais; na terceira parte, a produção ressoa em regionalismos e folclores, como os literários e as culturas de países ou continentes; enquanto na última parte, o consumo do gênero é a tônica das pesquisas sobre mercado, audiência e a expectativa do público a protagonismos.

³² *Horror and the Horror Film* (2012), de Bruce F. Kawin, explica as origens do gênero, a sua base sugestiva do espetáculo e seu apelo, passa por alguns dos monstros mais famosos do cinema e reflete sobre subgêneros, transformações, monstruosidades e as relações que fazemos com esses longas.

³³ A teoria na obra de Benshoff, *A Companion to the horror film* (2014), explora uma análise aprofundada de contextos, gêneros e sexualidades, o horror como alegoria social, a atmosfera, a narrativa, a técnica da forma do horror e crossovers entre personagens e medos sociais. Ele divide em cinco partes o livro, sendo a terceira a mais proeminente sobre as décadas do horror.

³⁴ Em *Horror Films* (2001), Odell e LeBlanc escrevem sobre os principais autores do gênero e estabelecem a essência do cinema mudo até os anos 1990.

³⁵ *Horror Zone* (2010) tem o interesse de esboçar análises mais centradas em recepção de público, cultura de massas e as linhas cruzadas em cada tema, como por exemplo a popularização do anticristo na mudança do milênio, o protagonismo feminino através dos anos na bruxaria e o novo apelo depois dos anos 1990 e assim por diante.

³⁶ *Horror film and psychoanalysis* (2004) se dedica exaustivamente a abordar as áreas psicológicas do gênero, observando comportamentos, analisando questões relacionadas ao prazer de assistir a uma obra explícita de horror e teorizando sobre tendências comportamentais.

³⁷ *Mastering Fear* (2018) principia uma discussão sobre a transformação do horror atual em *Evofeminism*, uma teoria tênue e ainda rasa sobre um afastamento dos autores marxistas sobre análises sociológicas de gênero e uma aproximação maior em mecanismos neurológicos, explorando

debruçaram a um olhar mais aprofundado e redirecionado a contextos socioculturais de cada década do horror, salientando essas heranças e expectativas públicas.

O horror, ao contrário do *western*, que interessou a fase do pós-guerra de autores capitaneados por Andre Bazin (1991)³⁸, parece ter despertado um interesse tardio na academia, ainda que livros como o de Kracauer (1966) tenham sido influentes e intrigantes para vários pesquisadores. Seja como for, isso fez com que muitos olhassem atentamente para suas próprias expectativas do gênero quando este se tornou interesse de pesquisa com maior frequência. Com as diferentes correntes de pensamentos e abordagens, discutiu-se - dentro das eras - as transições e rupturas de diferentes fórmulas presentes no gênero, considerando novas possibilidades para um entendimento mais amplo da estrutura do medo e suas variações de monstros e monstruosidades. A seguir, reforçarei o que é de fato considerado horror para alguns dos teóricos e pesquisadores mais influentes e falarei sobre como o pós-horror, um pensamento moderno, é somente um problema semântico.

2.3. DINÂMICAS DE GÊNERO E HORROR

No documentário brasileiro *O medo é só o começo* (2023), de Rafael Van Hayden, o cineasta de horror Marcos DeBrito descreve que o mais interessante do gênero é que ele é capaz de provocar a sensação do medo por duas vertentes que são antagônicas, mas que se encontram de alguma forma. Ele cita o medo do desconhecido e aquilo que é capaz de nos ferir: o primeiro, como o “medo do escuro”, nos assombra por não termos o conhecimento do que há nas sombras; enquanto o segundo, ainda de acordo com DeBrito, nos coloca diante do “terror real”, aquilo que o espectador sabe de alguma forma que pode o ferir, como um *serial killer* ou algo monstruoso. Para o diretor, tudo passa pelo que chama de “consciência do perigo” - seja o desconhecido ou o reconhecido, o elemento do horror ao final de tudo será o

o que de fato são nossos horrores, como eles nos definem e como o cinema traz um aspecto geral de jogo com esse sentimento. Schubart (p. 53, 2018) avalia três componentes básicos para entender uma narrativa de horror, sendo qualquer filme estando situado numa delas: I) o horror social, que é interpessoal, e se passa em paisagens urbanas. As emoções são sexuais, sociais, e complexas; II) o horror de identidade é sobre autodefesa e ameaças ao eu em um sentido amplo de eu que inclui mente, corpo, posses, amigos e mundo; e III) O horror criativo, uma narrativa que tem autoconsciência de ser jogo e ficção. Não está ligado à agressão básica, mas ao uso criativo da brincadeira.

³⁸ A Evolução da Linguagem Cinematográfica e a influência de André Bazin na história cinematográfica é reverenciada por David Bordwell em *Sobre o Estilo Cinematográfico* (2013).

mesmo. Diz DeBrito (2023): “o real funciona como terror sozinho, enquanto o sobrenatural, não. O sobrenatural precisa da consciência do perigo”.

DeBrito pode não saber, mas está citando exatamente o que Noel Carroll afirma sobre o gênero e o elemento monstruoso em *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração* (1999), em que discute as diferenças entre horror artístico e horror natural. No início de seu livro, Carroll (1999, p. 21) atesta: “o gênero é destinado a produzir um efeito emocional (...) as estruturas características, as imagens e figuras do gênero são arranjadas para causar a noção que chamarei de horror-artístico (art-horror)”. O autor chama de horror artístico tudo aquilo que se cristalizou a partir da publicação de *Frankenstein*, de Mary Shelley, no século XIX, e que persistiu desde então na literatura até chegar ao cinema.

Carroll (1999, p. 40) afirma que o horror artístico é aquilo que avaliamos como obra cultural capaz de provocar uma reação de repugnância, abjeção ou horror; é quando podemos reconhecer a intenção de produzir assombro ou medo através de uma forma de arte: “estou pressupondo que o horror artístico seja uma emoção. É a emoção que as narrativas e imagens de horror tencionam provocar no público”³⁹. O autor também é claro ao raciocinar que nem todo horror dentro de uma obra artística pode ser chamado de horror artístico e que ele exige a presença imperativo de um monstro: “estou me referindo estritamente aos efeitos de um gênero. (...) podemos ficar horrorizados com a depravação sexual em *Saló ou Os 120 dias de Sodoma*. Todavia, embora tal horror seja gerado pela arte, não faz parte do fenômeno” (Carroll, 1999, p. 28).

Na obra *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração* (1999), o pesquisador aponta que são muitas aquelas que podem ser consideradas imagens horríveis na cultura ocidental ao longo dos séculos, mas que a ideia de gênero é mais reconhecível a partir da segunda metade do século XVIII para o século XIX, especialmente com autores ingleses e alemães. O horror artístico está atrelado justamente a uma ideia de totalidade - não de parcialidade. Nessa ótica, o efeito de uma obra artística de horror responderá a certos critérios.

³⁹ A isto, Bordwell e Thompson (2011, p. 517) reforçam: “o gênero de terror é mais reconhecível pelo efeito emocional que tenta causar. O filme de terror tenta chocar, causar asco, repelir, ou seja, aterrorizar. No filme de terror, o monstro é uma aberração perigosa da natureza, uma violação do nosso senso comum do que é possível”.

Diz Carroll (1999, p. 33): “as reações emocionais dos personagens fornecem uma série de instruções ou exemplos sobre a maneira como o público deve responder aos monstros da ficção - a maneira como reagir a suas propriedades monstruosas”. Ou seja, por necessidade artística, emoções de público e personagens protagonistas precisam estar sincronizadas para o horror funcionar. Isso pode confundir muitas vezes os críticos ou o público quanto à subjetividade desse efeito emocional, mas, para Noel Carroll, existe uma lógica por trás dessa perspectiva. Para ele, a reação do público ao monstro é necessariamente guiada por repulsa, horror e nojo - e corresponde a um padrão.

(...) a reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é simplesmente uma questão de medo, ou seja, de ficar aterrorizado por algo que ameça ser perigoso. Pelo contrário, a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa. E isso corresponde também à tendência que os romances e as histórias de horror têm de descrever os monstros com termos relativos a imundice, degeneração, deterioração, lodo etc., associando-os a essas características. Ou seja, o monstro na ficção de horror não só é letal como também – e isso é da maior importância – repugnante. (Carroll, 1999, p. 39)

Seguindo nesse aspecto da impureza e da ameaça, em *Da Natureza dos Monstros* (1998), Luiz Nazário complementa esse raciocínio apontado por Carroll destacando o monstro não como uma criatura biológica literal, mas uma força, um símbolo, um objeto feito para suprimir prazer ou regozijo. Nazário (1998, p. 12) vai dizer que, em última análise, sim, esses filmes dizem respeito à força dramática da aparência. E embora Noel Carroll não se aprofunde na força política abstrata ou no moralismo presente nesses “monstros”, que é o que outros autores que veremos a seguir farão, ele se interessa talvez mais que nenhum outro por essa aparência e por aspectos reagentes à ameaça, à impureza e à nocividade dessas criaturas.

Carroll (1999) defende que a aparência do monstro será vital para a reação nauseante do público - sendo a presença de uma criatura ameaçadora e fora do comum definidora para o gênero. Ele separa essa forma em cinco tropos de apresentação nesse pensamento acerca do horror artístico: fusão, fissão, magnificação, massificação e metonímia horrorífica:

A fusão e a fissão são meios de construir biológicas horrendas; a magnificação e a massificação são meios de aumentar os poderes de criaturas já repulsivas e fóbicas. A metonímia horrífica é um meio de ressaltar a natureza impura e repugnante da criatura - de fora, por assim dizer -, associando o dito ser com objetos e entidades já vituperadas: partes do corpo, animais nocivos, esqueletos e toda espécie de imundície. A criatura horrenda é

essencialmente um composto de perigo e repugnância, e cada uma dessas estruturas oferece um meio de desenvolver esses atributos, um de cada vez. (Carroll, 1999, p. 75)

O horror artístico é fundamentalmente diferente do horror natural pela característica da nossa reação ao temor ficcional, na filosofia de Carroll (1999). O horror natural é aquele que sentimos diante de algo catastrófico, um ato horrendo ou hediondo; é o que você sente por alguns segundos, deixando-o impotente perante uma tragédia, um prédio em chamas, um avião caindo, uma morte, um acidente. Essa sensação dura, segundo Carroll, alguns segundos e está atrelada à realidade; mesmo quando aparece num longa-metragem como *O Impossível* (Impossible, 2012), de Juan Antonio Bayona. Já o horror artístico, para o pesquisador, ilude a algo permanentemente repulsivo, impuro e perigoso.

Para ilustrar esse pensamento, Carroll (1999) usa um personagem icônico do cinema, mas com raízes literárias: Drácula. É preciso que, em primeiro lugar, o espectador encare a ameaça de Drácula como um senso do impossível no possível um violador do que reconhecemos como normal ou ordinário, como um ser possível; e que esse pensamento nos cause automaticamente repulsa. É preciso que haja uma suspensão de descrença, na qual a ideia do pensamento de Drácula seja possível na obra narrativa, apenas nela, e isso nos deixa num estado de agitação anormal. Carroll (1999, p. 45) acrescenta: “o dito Drácula tem a propriedade de ser impuro, sendo que esses pensamentos costumam ser acompanhados pelo desejo de evitar o toque de coisas como Drácula (...) dizer que somos horrorizados artisticamente por Drácula significa que o somos pelo pensamento de Drácula”.

O horror artístico está atrelado ao nosso pensar e ao nosso diagnóstico sobre tais medos, o que é somado ao que fora dito anteriormente sobre a visão de gênero de Schatz (1981) e Altman (2000): o público gera o reconhecimento do modelo e a forma que espera dele. Carroll (1999) desvenda esse conteúdo objetivo do reconhecimento metafórico do medo, o que chama de “não formal”, na pulsão que o horror fornecerá fisicamente ao público, além do mental. Para isso, ele direciona seu estudo até a essência do que é considerado a palavra “emoção” e, finalmente, o “horror”. Carroll (1999) dirá que esse horror geralmente é sintetizado pelo extraordinário impactando o ordinário, sendo a origem da própria palavra “emoção” uma manifestação de movimento no estado emocional, uma sensação de transição ou de mudança; enquanto a palavra horror também está ligada a uma agitação

anormal, uma experiência de migração emocional. Essa agitação é proporcionada e sentida pelo contato dos personagens com essa aberração da natureza:

O pensamento do público sobre um monstro é sugerido, no que se refere a essa resposta, pelas respostas dos personagens humanos da ficção cujas ações ele está acompanhando, e esse público, como os personagens mencionados, também pode querer evitar o contato físico com coisas como monstros. Os monstros, aqui, são identificados como qualquer ser que não se acredite existir agora de acordo com as noções científicas em vigor. (Carroll, p. 54, 1999)

O público do horror artístico é um público empático, de acordo com o filósofo, e suas respostas emocionais seguem nossos estados avaliativos do horror ou do temor que eles também se envolvem durante esta narrativa. Se considerarmos o exemplo de *Hereditário* (*Hereditary*, 2018), o primeiro longa-metragem de Ari Aster, observamos a resposta da personagem de Toni Colette diante do luto de sua mãe e, posteriormente, de sua filha; estamos emocionalmente e cinematograficamente ligados a ela - mesmo que suas ações se tornem dúbias daí em diante. A mãe sintomaticamente enlouquece, ocasiona uma disrupção familiar, se torna ameaçadora para a família, é responsável pela morte do filho e até mesmo de seu marido, mas permanecemos avaliando o horror artístico do ponto de vista dela e sabendo o que ela passou até ali. Nossa empatia está vinculada a ela e ao que sofre/sofreu no filme.

Do mesmo modo, em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), nós seguimos a protagonista Dani, que é impactada pela morte de sua irmã, seus pais assassinados e o relacionamento tóxico com seu namorado, Christian. É na perspectiva dela que avaliamos o que nos aterroriza, nos machuca e nos controla. A sensação de prazer não vem de sua sobrevivência, mas de sua jornada narrativa. Sob esse prisma, Carroll (p. 256-257, 1999) expõe que a narrativa de horror artístico se manifesta ao público como algo atraente pela maneira como funciona dentro de uma estrutura narrativa geral; não gera prazer pelo horror em si, mas pela forma como é conduzido, pelo seu fim, mesmo que suas ações sejam moralmente confusas.⁴⁰

Para confirmar seu argumento sobre o fio condutor de uma narrativa de horror artístico, Carroll (1999) aplicará um conceito que chama de *descobrimento*

⁴⁰ É importante criar um parênteses de que o horror artístico figura sempre com a necessidade imperativa de um monstro, o que não é o caso do filme analisado; porém é importante trazer outros conceitos que rondam a teoria de Carroll e como elas servem de influência ou são influenciados por outros autores e autoras.

*complexo*⁴¹, mas que no caso desta dissertação não é possível ser exatamente orientativa por reticências nesta teoria que não encaixam perfeitamente *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), o que torna o filme de Ari Aster justamente interessante para uma análise. Seria uma linha muito tênue considerar a manifestação ou a irrupção como a chegada dos viajantes americanos à Suécia, da mesma forma que seria defendermos que o descobrimento da monstruosidade seria o sacrifício no alto do monte da comunidade - sim, essas cenas são importantes, mas não se enquadram completamente nos conceitos de Carroll sobre a presença do monstro.

De qualquer maneira, Carroll (1999) permanece atual nas suas digressões sobre paradoxos do horror, quando ressalta processos que vão além do monstro literal numa obra - até porque outros autores vão justamente aproveitar a teoria do descobrimento da monstruosidade e suas ramificações para complementar a teoria carrolliana (ele mesmo reconhece que sua visão, em 1984, ainda não é e não será suficientemente abrangente).

Carroll (1999), por exemplo, cita o fascínio e a curiosidade sobre aspectos morais do horror, sem que avance como Robin Wood (2018), Carol J Clover (1992) e muitos outros no quanto esse confronto moralista será guiado por sua cultura geralmente ocidental e judaico/cristã. Quando Noel Carroll fala sobre o horror ser identificado com o perigo e a impureza, de que tipo de impureza ele está falando? Antiocidental? No caso de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), uma visão disforme da cultura ou culto à morte?

Wood (2018) e Clover (1992) reforçarão que há uma repugnância na nossa reação ao diferente - cujo caráter punitivista o considera antinatural e até mesmo primitivo. A base da teoria do primeiro autor é exatamente o contato com o outro e nossa reação política perante o que estamos testemunhando - e sobre o que afinal consideramos monstruosidades. Robin Wood foi um crítico de cinema de horror muito influente na década de 1970 cujos escritos serviram como complemento para teorias importantes de Carol J. Clover (1992), Mark Jancovich (2002) e outros teóricos do

⁴¹ Na teoria do *descobrimto complexo*, Carroll (1999) avalia nas obras de horror artístico momentos que considera chaves para se reconhecer um longa-metragem desta natureza: a irrupção (manifestação), o descobrimento, a confirmação e o confronto. A irrupção é justamente quando o monstro é estabelecido ao público ou a sua ameaça. O descobrimento é feito geralmente por um indivíduo ou um grupo que se depara com essa monstruosidade. Mas é na sequência, com a confirmação, que o mal afetará toda a sociedade ou cidade que reconhecemos oficialmente esse monstro. O confronto é justamente o final, quando o mal desta monstruosidade será extirpado pela sociedade, voltando confortavelmente ao que conhecemos como o bom ou como a moral.

gênero. Para Wood (2018), o desenvolvimento mais significativo nas ideias progressistas tem como confluência as bases teóricas de Marx no campo das áreas sociais e humanas e o reconhecimento cognitivo perpétuo de nossa psicologia na obra de Freud:

(...) a revolução social e a revolução sexual estão inseparavelmente ligadas e necessárias umas às outras. De Marx derivamos nossa consciência da ideologia dominante – a ideologia do capitalismo burguês – como uma força insidiosa e onipresente, capaz de se ocultar por trás dos disfarces mais multiformes, e a necessidade de expor sua operação sempre e onde for possível. É a teoria psicanalítica que forneceu (sem a consciência de Freud de todo o potencial revolucionário do que ele estava desencadeando) o meio mais eficaz de examinar as formas pelas quais essa ideologia é transmitida e perpetuada, centralmente por meio da institucionalização da família nuclear patriarcal. A batalha pela libertação, a batalha contra a opressão (seja econômica, legal ou ideológica), ganha enorme significado extra com a adição do termo “patriarcal”, uma vez que o patriarcado precede e excede em muito o que chamamos de capitalismo. (Wood, 2018, p. 73, tradução nossa)⁴²

O crítico aponta ainda que essa confluência serviu para novos modelos e indicou o desenvolvimento de pensamentos em diferentes tipos de áreas, como o caso do cinema. Wood (2018, p. 74) usa como base de seu pensamento sobre horror uma premissa teórica proveniente de Freud, Reich e Marcuse, ilustrada no livro de Gad Horowitz, *Repression - Basic and Surplus Repression in Psychoanalytic Theory* (1977), que permite conectar maneiras de como realmente pensamos, sentimos e conduzimos nosso dia a dia: “é a distinção crucial entre repressão básica e excedente que é tão útil e tão sugestiva em relação à leitura de nossos artefatos culturais (entre eles nossos filmes de terror) e, através deles, de nossa própria cultura”. É parte desse raciocínio que contextos sociais, a maneira como encaramos nossas sociedades ocidentais, nossa religião e nossos principais debates sobre possíveis mudanças exercem poder muito forte em um medo volátil, mas cristalizado. Thomas Schatz (1981) já havia elaborado sobre a força do público em projetar novas narrativas, assim como David Bordwell e Kristin Thompson (2011, p. 517) afirmam que o filme de terror

⁴² Texto original: “The recognition that social revolution and sexual revolution are inseparably linked and necessary to each other. From Marx we derive our awareness of the dominant ideology—the ideology of bourgeois capitalism—as an insidious all-pervasive force capable of concealment behind the most protean disguises, and the necessity of exposing its operation whenever and wherever possible. It is psychoanalytic theory that has provided (without Freud’s awareness of the full revolutionary potential of what he was unleashing) the most effective means of examining the ways in which that ideology is transmitted and perpetuated, centrally through the institutionalization of the patriarchal nuclear family. The battle for liberation, the battle against oppression (whether economic, legal, or ideological), gains enormous extra significance through the addition of that term “patriarchal,” since patriarchy long precedes and far exceeds what we call capitalism.” (Wood, 2018, p. 73).

é um dos gêneros que mais exprimem aspectos sociais camuflados nas histórias que desenvolvem, pois o espectador é convidado a projetar a si mesmo no medo narrativo; e, sim, no filme de horror a monstruosidade é uma violação do nosso “senso comum”.

Bordwell e Thompson (2011) concordam com Noel Carroll sobre a importância dos personagens ficcionais na reação à monstruosidade e ressaltam algo que Carroll não aprofundou tanto: contextos. O horror é e tem sido contextual – ainda que existam variações e ressignificações de ciclos, eles estão atrelados a suas respectivas épocas. Seu olhar pode suprir e avaliar reações de um padrão - talvez mais do que outros gêneros. Mas como entender o que nos apavora hoje ou o que já nos apavorou? Para a maior parte das teorias que abordamos aqui, o horror é sintetizado pelo que a sociedade dominante não reconhece como normal, pelo que horroriza o cidadão ocidental, uma afronta ao que este cidadão considera humano. Por mais que o pensamento esteja individualizado, a reação a isso sempre será social. Esse horror é universal - e sobrevive desde os primórdios: o que horroriza ou o que causa medo é o desconhecido, o outro, o que não faz parte do que vivo.

A bem da verdade, Carroll (1999, p. 54) havia inicialmente proposto um debate sobre como os monstros são “originários de lugares de fora ou desconhecidos do mundo humano (...) suas criaturas são originárias de lugares marginais, ocultos ou abandonados e o que horroriza é o que fica fora das categorias sociais”, mas foi Robin Wood quem melhor se debruçou nessa teoria, com interesse nas diferenças humanas, inclusive defendendo que filmes de horror podem ser progressistas ou reacionários, e que, de qualquer forma, serão sempre politicamente ativos. Para Wood (2018), o horror seria um gênero politicamente ativo e intrínseco aos terrores sociais de suas épocas. Para chegar a essas distinções, o americano se baseia nas formas de repressão nas artes:

A repressão básica é universal, necessária e inevitável. É o que torna possível nosso desenvolvimento de um animal descoordenado capaz de pouco além de gritos e convulsões em um ser humano; está ligada à capacidade de aceitar o adiamento da gratificação, ao desenvolvimento de nossos processos de pensamento e memória, de nossa capacidade de autocontrole e de nosso reconhecimento e consideração por outras pessoas. A repressão excedente, por outro lado, é específica de uma cultura particular e é o processo pelo qual as pessoas são condicionadas desde a mais tenra infância a assumir papéis predeterminados dentro dessa cultura. Em termos de nossa própria cultura, então, a repressão básica nos torna distintamente humanos, capazes de dirigir nossas próprias vidas e coexistir com os outros; a repressão excedente nos transforma em capitalistas patriarcais burgueses heterossexuais monogâmicos (“burgueses” mesmo que tenhamos nascido no

proletariado, pois estamos falando aqui de normas ideológicas e não de status material). (Wood, 2018, p. 74, tradução nossa)⁴³

Continua Wood (2018, p. 75, tradução nossa): “todas as sociedades existentes conhecidas, são, até certo ponto, super repressivas, mas o grau da repressão varia enormemente, do trivial ao esmagador”⁴⁴. Nossas culturas são incididas sob essas frustrações, ansiedades e características debilitantes. A pergunta que ele se faz é do tipo de repressão à qual nos deparamos dia após dia e da nossa consciência sobre a opressão do que é “de fora” de nós - ou o “outro”. Nos seus escritos, Robin Wood (2018, p. 76, tradução nossa) avalia que esse “outro” está intimamente ligado ao conceito de recalque de Freud, o qual (vulgarmente) recolhe episódios traumáticos para o inconsciente, e que isso se tornou a base do cinema hollywoodiano, pegando como exemplo a clareza maniqueísta dos faroestes clássicos: “rejeitava-se qualquer percepção de que os índios tivessem cultura ou civilização própria; eles os viam não apenas como selvagens, mas como demônios (...)”⁴⁵. Em seu texto, entende-se que essa visão com o índio é um indicativo extremo, mas conciso que indica a renegação da sociedade com outras culturas que não sejam as aceitas⁴⁶.

⁴³ Texto original: “Basic repression is universal, necessary, and inescapable. It is what makes possible our development from an uncoordinated animal capable of little beyond screaming and convulsions into a human being; it is bound up with the ability to accept the postponement of gratification, with the development of our thought and memory processes, of our capacity for self-control, and of our recognition of and consideration for other people. Surplus repression, on the other hand, is specific to a particular culture and is the process whereby people are conditioned from earliest infancy to take on predetermined roles within that culture. In terms of our own culture, then, basic repression makes us distinctly human, capable of directing our own lives and coexisting with others; surplus repression makes us into monogamous heterosexual bourgeois patriarchal capitalists (“bourgeois” even if we are born into the proletariat, for we are talking here of ideological norms rather than material status).” (Wood, 2018, p. 74)

⁴⁴ Texto original: “All known existing societies are to some degree surplus repressive, but the degree varies enormously, from the trivial to the overwhelming” (Wood, 2018, 74).

⁴⁵ Texto original: “A particularly vivid example—and one that throws light on a great many classical Westerns—is the relationship of the Puritan settlers to the Indians in the early days of America. The Puritans rejected any perception that the Indians had a culture, a civilization, of their own; they perceived them not merely as savage but, literally, as devils or the spawn of the devil; and, since the devil and sexuality were inextricably linked in the Puritan consciousness, they perceived them as sexually promiscuous, creatures of unbridled libido” (Wood, 2018, p. 76).

⁴⁶ Na filosofia, dois livros de Jean Baudrillard trabalham isto de forma incisiva: *A Transparência do Mal – Ensaio sobre os fenômenos extremos* (1996) e *Tela Total – mito-ironias do virtual e da imagem* (2011). O primeiro esmiúça a ideia de saturação e pensamentos cíclicos que acompanharam as revoluções da década de 1960 que acabaram por mudar pouca coisa ou coisa alguma. O pesquisador trabalha no ponto de vista que o mundo pós-moderno se desenvolve mais pela simulação do que pelo real e que o Ocidente busca viver sob o prisma de que está se movendo mesmo estando imóvel. Baudrillard (1996) aborda a crise do mundo que se alastra para a “violência do outro e a sexualidade”. Já no segundo livro, uma obra de crônicas sobre o mundo ocidental, Baudrillard (2011) expõe como o Ocidente tem vivido em negação com sua própria debilidade em abordar o terrorismo e o diferente, sem entender seu próprio papel na superação de temas primordiais da raça humana. Ele servirá como uma referência poderosa para discussões filosóficas mais profundas sobre o Ocidente e seu caráter catequizador, que

Ao trabalhar o gênero de horror como seu principal foco narrativo, Robin Wood (2018) avalia em seguida que há certos grupos que experimentam o “outro” numa relação de repressão e opressão que é tanto histórica quanto presente. O teórico separa o gênero do horror em sua relação com outras pessoas, as mulheres, o proletariado, grupos étnicos, ideologias ou sistemas políticos alternativos, desvio das normas sexuais ideológicas e, claro, outras culturas.

Pode-se, penso eu, abordar qualquer um dos gêneros a partir do mesmo ponto de partida. É o filme de terror que responde da forma mais clara e direta, porque central para ele é a própria dramatização do conceito dual do recalcado/o outro, na figura do monstro. (...) O verdadeiro tema do gênero horror é a luta pelo reconhecimento de tudo o que nossa civilização reprime e oprime, seu ressurgimento dramatizado, como em nossos pesadelos, como objeto de horror, matéria de terror e final feliz (quando existe) tipicamente significando a restauração da repressão. (Wood, 2018, p. 79, tradução nossa)⁴⁷

Nessa teoria do horror, o estereótipo, a alienação e a ideologia reacionária são exatamente os finais felizes que o público procura. É apenas quando o vilão morre, o reprimido, o monstruoso, que a paz ocidental, a nossa paz religiosa, é restaurada. Segundo Wood (2018) isso exprime o caráter tanto político quanto moralista dessas obras guiadas pelo nosso consenso contextual do que pode ser considerado predominantemente bom ou belo. Todas essas manifestações do outro são tratadas conforme nossas respostas culturais a elas, nosso domínio sobre elas, uma extensão reprimida do público quanto ao que está projetado na tela. Quando Wood (2018, p. 77, tradução nossa) descreve que o horror pode estar simplesmente em outras pessoas, o jornalista está afirmando uma posição de classes, uma catequização sobre uma sociedade ou uma cultura, uma característica de subordinação: “é lógico e é provável que sob o capitalismo todas as relações humanas sejam caracterizadas por poder, domínio, possessividade, manipulação: a extensão em relacionamentos do

mesmo estando longe de ter encontrado as respostas mais vitais para a vida e o bem estar social “hiper realiza” tê-las.

⁴⁷ Texto original: “I think, approach any of the genres from the same starting point; it is the horror film that responds in the most clear-cut and direct way, because central to it is the actual dramatization of the dual concept of the repressed / the other, in the figure of the monster. One might say that the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilization represses or oppresses, its reemergence dramatized, as in our nightmares, as an object of horror, a matter for terror, and the happy ending (when it exists) typically signifying the restoration of repression.” (Wood, 2018, p. 79).

princípio da propriedade”⁴⁸. Dentro do que diz o americano, os dois objetos de interesse para essa dissertação residem na mulher e em outras culturas.

Wood (2018) entende que todo relacionamento é pautado por uma agenda, e explica que as próprias heranças do imperialismo e da colonização se refletem nos romances e na dependência do outro. Isso, segundo o teórico, é característico em filmes de gênero: “em uma cultura dominada pelos homens, onde o poder, o dinheiro, a lei e as instituições sociais são controlados pelos patriarcas do passado, presente e futuro, a mulher como o outro assume um significado particular” (Wood, 2018, p. 78, tradução nossa)⁴⁹.

Em sua visão, as imagens genéricas de mulheres são inteiramente criadas e controladas como algo diferente e, por esta razão, inferior; sua independência, em consequência, é negada e serve para ser utilizada pela dominância política e cultural masculina, que a reprime numa sexualidade imposta. Mais adiante observaremos que essa sexualidade imposta e regrada ideologicamente permanece desde séculos passados, quando o Estado passou a considerar a própria mulher como uma outra raça e torná-la uma figura horrorífica e folclórica, o que é retratado em *O Calibã e a Bruxa* (2017), de Silvia Federici⁵⁰.

Todavia, a teoria de Wood (2018) sobre a mulher serviu para outras escritoras avaliarem em subgêneros do horror, como o *slasher*, uma predileção a subjugar o feminino como objeto puro de prazer. É o que move principalmente as teorias de Carol J. Clover em *Men, Women, and Chainsaws* (1992), Barbara Creed em *The monstrous-feminine* (1993) e outras como Linda Williams (2002) ou Brigid Cherry (2009) que têm escrito em publicações acadêmicas sobre o uso da mulher no cinema de gênero.

⁴⁸ Texto original: “It is logical and probable that under capitalism all human relations will be characterized by power, dominance, possessiveness, manipulation: the extension into relationships of the property principle”. (Wood, 2018, p. 77).

⁴⁹ Texto original: “In a male-dominated culture, where power, money, law, and social institutions are controlled by past, present, and future patriarchs, woman as the other assumes particular significance.” (Wood, 2018, p. 78).

⁵⁰ Federici (2017) destaca que a mulher foi uma das mais perseguidas porque em sua maioria eram as líderes da comunidade e as principais forças de trabalho familiar e social; assim, o cerceamento e o início violento da imposição do capitalismo relega o papel feminino à sua sexualidade, coibindo seus pensamentos e sua força, colocando-a sempre no isolamento como uma feiticeira ou uma bruxa, e cimentando uma cultura de medo. Jeffrey B. Russell (2019), em *História da Bruxaria*, complementa que antes do movimento herético e da força antissistema que ele exibia não havia um culto universal de bruxaria – foi preciso construir uma narrativa de horror para que fosse possível. O autor vai testemunhar que a maior caça às bruxas, ao contrário do que se pensa, foi numa época em que pessoas letradas e intelectuais estimulavam o movimento – as tensões sociais, descreve Russell (2019), deixavam as perseguições ainda mais intensas.

Antes de criar o termo *final girl*, Clover (1992) ressaltou a dificuldade em notar monstruosidades ou monstros em filmes como *Carrie - A Estranha* (Carrie, 1973), no qual a protagonista pratica atos horrendos e moralmente conflitantes no final do longa-metragem, mas que são compreendidos dentro de sua jornada como vítima. Ela entende que, como Wood (2018) havia escrito nos seus textos dos anos 1970, o público reconhece repressões, mas não as inventa, apenas as identifica conforme a sociedade constituída:

O público pode se emocionar com o truque específico do assassino (sua máscara de hóquei ou dedos de faca ou qualquer outra coisa) ou com o efeito especial que mostra o toco sangrento de perto – efeitos de superfície são coisa de fanzines – mas a estrutura, funções ou posições de assunto e os movimentos narrativos são tão antigos quanto as colinas. Grande parte dos comentários sobre o horror se preocupam em mapear os movimentos cinematográficos que se presume serem constitutivos da “identificação”; filmes de terror esfregam nossos narizes no trabalho de câmera, as “identificações” do horror já estão em vigor, instaladas muito antes de o filme individual ser sequer um brilho nos olhos do diretor. O trabalho de câmera pode brincar com os termos, mas não os define. (Clover, 1992, p. 10, tradução nossa)⁵¹.

O principal foco de pesquisa de Clover (1992) era o subgênero do *slasher*, que também se tornou o interesse de Cherry (2009), mas sua extensão não era restrita. Ambas escreveram que o horror provocava uma experiência que clamava por uma conclusão de valores tradicionais familiares, nos quais a mulher “pura”, virginal, era a única que poderia sobreviver num mundo tomado por libertinagem - essa, inclusive, tornou-se a origem do termo garota final ou *final girl* que ficou amplamente reconhecido no cenário norte-americano. Em suas análises, as autoras explicitam que dentro da lógica moralista dessas histórias a mulher que representava a pureza restabelecia a ordem moral do mundo, representando que os princípios sociais conservadores eram mantidos, complementando a teoria de Wood (2018).

Cherry (2009) e Clover (1992) atestavam que a popularidade do *slasher* se dava por um contexto social bem específico, em que a revolução sexual havia ocorrido e o ocidente reprimia sua culpa no cinema – com os jovens que faziam sexo sendo

⁵¹ Texto original: “Audiences may thrill to the killer’s particular shtick (his hockey mask or knife-fingers or whatever) or to the special effect that shows the bloody stump up close—surface effects are the stuff of fanzines—but the structure, functions or subject positions, and narrative moves are as old as the hills.¹⁶ Much of the commentary on horror has concerned itself with mapping the cinematographic moves that are presumed to be constitutive of “identification”; horror movies rub our noses in camerawork. But it is important to remember that in a large or gross or deep-structural sense, the “identifications” of horror are already in place, installed long before the individual movie was even a glint in the director’s eye. Camerawork may play with the terms, but it does not set them” (Clover, 1992, p. 10).

mortos violentamente por homens ou monstros masculinos reprimidos. Esse período fez com que o gênero fosse reconhecido por uma série de fórmulas que aumentavam a sensação de previsibilidade. Wood (2018) observa que esse foco na sexualidade feminina já é proveniente desde muito antes, com os casos de *A Ilha das Almas Perdidas* (Island of Lost Souls, 1932) e *Sangue de Pantera* (Cat People, 1942) sendo os de mais destaque.

Mas o interesse sobre a presença feminina no gênero e sua variação ou invariação não é tão antigo. Ao mesmo tempo que a análise de Wood (2018) era publicada na década de 1970, o subgênero do *slasher* se popularizou com *Halloween* (1978) e derivados como *A Hora do Pesadelo* (Nightmare on Elm Street, 1980) e *Sexta-Feira 13* (Friday 13th, 1981). Isso fez com que mais autoras reagissem às particularidades desses filmes que formalizaram a presença da mulher como fraca, empática, terna e cândida; foi quando também Carol J. Clover (2002) refletiu que a mulher como vítima é uma herança histórica que o gênero apenas representa, uma projeção de público e realizadores masculinos quanto ao outro.

Barbara Creed em *The monstrous-feminine* (1993) foi mais além e afirmou que o público masculino reagia ao feminino como uma monstruosidade, como o outro, como o diferente, separando os sexos também na narrativa de horror. Para ela, a narrativa do gênero obedece a um ritual masculino de renúncia e expulsão do feminino – uma visão psicanalítica freudiana que renega a mulher a um papel de ausência fálica. Linda Williams fará coro em seu ensaio *When the Woman Looks* (2002), segundo o qual o horror se baseia na subjugação das mulheres perante do espectador masculino, que sente prazer pela sua dominação ser evidente na tela com as mulheres constantemente sendo definidas como inferiores ou sem controle algum de uma situação.

Linda Williams escreve, inclusive, que o inconsciente popular de que a mulher não gosta de filme de terror não tem a ver com ela ser emocionalmente “mais frágil” do que o homem, mas por assistir a uma retratação quase documental da violência exercida contra ela durante tanto tempo na história do mundo. Tanto Williams quanto Creed avaliam que, mesmo diante da heroína mulher no gênero de horror, durante os subgêneros mais populares das décadas de 1970 e 1980, a fantasia masculina ainda estava masoquistamente identificável. A mulher só existia para ser olhada⁵². Williams

⁵² Importante citar o trabalho de Laura Mulvey (1983), Prazer visual e cinema narrativo, que referencia o papel da arte em também servir de lembrete cultural e sexual sobre diferenciações de gênero. A

(2002, p. 74, tradução nossa) argumenta sobre o longa-metragem *O Fantasma da Ópera* (1925), no qual nem o monstro é refletido como algo masculino, mas como alguém biologicamente diferente: “(o monstro) é uma aberração biológica com apetites impossíveis e ameaçadores que sugerem uma potência assustadora que faltaria ao homem cis”⁵³.

É tudo uma questão de *design* e assistência social para Pauline Kael em *Criando Kane e outros Ensaio* (2000, p. 24), que aborda o contexto do público geral do cinema com a mesma expectativa do homem que assiste a um filme de gênero: “o americano educado é, no fundo, um assistente social: sente simpatia especial por senhoras desleixadas porque o desleixo delas as caracteriza como desajustadas que não podem funcionar neste mundo ordenado”. Creed (2002, p. 79) soma a essa conversa, escrevendo no ensaio *Horror and the monstrous-feminine – an imaginary abjection* que todas as sociedades possuem uma concepção de um monstro-feminino e que muitos desses monstros sempre estiveram no imaginário popular:

Uma mulher que é chocante, aterrorizante, horrível, abjeta. Provavelmente nenhum ser humano do sexo masculino é poupado do choque aterrorizante da castração ameaçada ao ver os genitais femininos, como escreveu Freud em seu artigo, *Fetichismo*, em 1927. Joseph Campbell, em seu livro, *Primitive Mythology*, observou também que há um tema recorrente em certas mitologias primitivas, bem como na pintura surrealista moderna e no sonho neurótico, que é conhecida folcloricamente como a vagina dentada, a vagina que castra. E uma contrapartida dela que é chamada mãe fállica, algo perfeitamente ilustrado nos longos dedos de nariz da bruxa. (tradução nossa)⁵⁴

autora descreve em seu texto a forma com que o cinema é capaz de revelar um erotismo voyeurístico no cinema bem característico, demonstrando na mesma medida a concepção patriarcal que se tornou também inerente ao cinema. A ideia da mulher como uma eterna vítima, por exemplo, trouxe fundamentação para as autoras citadas nesta dissertação.

⁵³ Texto original: “Clearly the monsters power is one of sexual difference from the normal male. In this difference he is remarkably like the woman in the eyes of the traumatized male: a biological freak with impossible and threatening appetites that suggest a frightening potency precisely where the normal male would perceive a lack.” (Williams, 2002, p. 74).

⁵⁴ Texto original: “All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject. Probably no male human being is spared the terrifying shock of threatened castration at the sight of the female genitals, Freud wrote in his paper, *Fetichismo* in 1927. 1 Joseph Campbell, in his book, *Primitive Mythology*, noted that: there is a motif occurring in certain primitive mythologies, as well as in modern surrealist painting and neurotic dream, which is known to folklore as the toothed vagina the vagina that castrates. And a counterpart, the other way, is the so-called phallic mother, a motif perfectly illustrated in the long fingers and nose of the witch” (Creed, 2002, p. 79).

Historicamente, a exibição da mulher como eterna e prototipicamente donzela, nas palavras de Carol J. Clover (2002, p. 89), “cresceu durante o período de popularização do *slasher* e de um protagonismo fraco”. Os assassinos *pop* do subgênero, como Jason Voorhees, Michael Meyers e Freddy Krueger representam uma fúria sexual masculina, responsável por matar mulheres sexualmente livres.

O cinema herdou uma constituição histórica de “sexo limpo em lençóis limpos”, como é chamado pela autora Silvia Federici (2019). Uma análise do horror *de* gênero e *do* gênero processa que o ponto de vista e de identidade importa. Carol J. Clover (2002) expõe que o público masculino busca um contato superficial e já imaginativo com os heróis de um filme de terror. No ocidente, ficou conhecida a figura da mulher que sobrevive ao embate com o monstro ou o monstruoso – é a mulher inteligente, carismática e a única que é capaz de deduzir que algo não é o que parece ser. Seu ponto de vista será o mesmo do público. Clover (2002) diz que somos testemunhas de sua sobrevivência e, quando ela sobrevive, o público também sobrevive, saindo vivo e triunfante – sendo seu prazer e recompensa iguais aos nossos. A autora testemunha que essa mulher não deixa de lado o machismo do público, mas precisamente vive dele, que acompanha uma mulher indefesa, superando seus medos e trazendo uma força masculina ao lado dela.

Autoras modernas como Alison Peirse, em *Women Make Horror* (2020), Alexandra Heller-Nicholas, em *1000 Women in Horror* (2020) e Rikke Schubart em *Mastering Fear: Women, Emotions, and Contemporary Horror* (2018), no entanto, têm colaborado com um debate moderno, afirmando que existe uma evolução feminina cada vez mais notável no horror - e isso tem mudado o modo de alguns horrores serem transpostos para a tela.

Nos últimos anos, por exemplo, é verdade que as narrativas de horror têm equilibrado os papéis e até priorizado o protagonismo feminino nessas histórias, principalmente pela inserção de diretoras mulheres como Leigh Janiak, Marina de Van, Ana Lily Amirpour, Jennifer Kent, Karyn Kusama, Amy Seimetz, Danishka Esterhazy, Julia Ducournau e tantas outras. Esse fenômeno tem culminado em horrores com personalidades diferentes do que aqueles que foram famosos por tanto tempo em anos anteriores aos de 1990. O protagonismo da mulher nesses filmes tem sido diferenciado e rendido conflitos que atraem pontos fundamentais acerca de

horrores feministas, como aqueles verbalizados em *Sejamos todos feministas* (2014), de Chimamanda Ngozi Adichie⁵⁵.

Até mesmo diretores homens, como Oz Perkins, Ari Aster e Leigh Whanell, estão se interessando mais por temáticas que observam o machismo estrutural do gênero e abordando experiências traumáticas associadas a relacionamentos tóxicos, abusos e outras derivações. *O Homem Invisível* (2020) de Whanell, por exemplo, trouxe para a história de H. G. Wells a visão de uma mulher abusada pelo próprio marido, elevando a discussão do trauma. Ela é lembrada todos os dias de uma presença invisível de um abusador, de um fantasma da violência que permeia a sua vida, e ninguém parece querer acreditar que isso se manteve mesmo após ela ter tentado deixar o ex-marido para trás.

Midsommar – O Mal Não Espera a Noite (2019) expõe a nossa protagonista como uma mulher cuja vida é tomada de relacionamentos tóxicos e codependentes - e que busca algum controle sobre eles, algo que jamais possuiu. Dois filmes que, sim, são dirigidos por homens, mas que exploram um ponto de vista mais feminista, algo que era raramente visto até os anos 2000, como também evidencia o livro organizado por Harry Benshoff, *A companion to the horror film* (2014)⁵⁶.

É claro que não foi somente a diferenciação do papel da mulher que nutriu novas expectativas no gênero de horror atual, mas existe uma camada disso também. Desde *Abismo do Medo* (*The Descent*, 2004), as pesquisadoras mais influentes da nova geração têm se interessado por uma visível mudança de papel. É o que moveu o trabalho de Rikke Schubart em *Mastering Fear: Women, Emotions, and Contemporary Horror* (2018), no qual passou a observar através de pensamentos sobre neurologia tipos de agressão e horrores cada vez mais comuns ao que têm sido o foco do gênero nas últimas duas décadas: “a predação, a competição, a autodefesa”,

⁵⁵ Importante ressaltar que não é um livro sobre temáticas narrativas, mas sobre anseios da autora sobre sua vida na Nigéria, os primeiros contatos com a influência patriarcal na política e na maneira como a mulher ficava de fora de decisões de controle. Os horrores que ela verbaliza são justamente a tentativa de subjugação do papel feminino na sociedade e no protagonismo das coisas.

⁵⁶ E mesmo no início da década de 2000, o *torture porn* ainda evidenciava um olhar masculino fetichista. Esse ciclo foi descrito pela pesquisadora Isabel C. Pinedo (2014) principalmente com o *boxoffice* de 2004 até 2008, com os exemplos de *Jogos Mortais* (*Saw*, 2004), *O Albergue* (*Hostel*, 2005) e *Wolf Creek* (2005). A autora cita que não é só a tortura que caracteriza o ciclo, pois esse aspecto já existe desde a década de 1930 no gênero, mas que a presença acentuada de personagens simpáticos do público passando pela tortura esteve associada ao clima de medo e perseguição de terroristas após o 11 de setembro numa política de medo que também afetou o cinema de terror. A missão desses filmes era sobreviver à ferocidade do outro. Sobrevivência pós-punição era a chave para entender essas obras, diferentemente do ciclo do slasher dos anos 1970/80 que carregavam a sexualidade e a revolução da pílula anticoncepcional como contextos.

as quais a teórica passa a enquadrar no gênero como horror de sobrevivência, horror social e horror de identidade:

Assim como a agressão é inata, também podem ser considerados os blocos de construção básicos do gênero. O horror social é sobre as relações entre humanos e monstros e o objetivo não é alimentar, mas criar um nicho onde se possa viver. É ambientado em espaços civilizados onde as espécies lutam por território, competem por posição social e encontram parceiros sexuais, fazem amigos e estabelecem famílias. Aqui, a agressão é usada para promover “autopreservação, proteção dos jovens e competição por recursos” (...) horror de sobrevivência é sobre ser vítima de predadores, horror social é sobre aprender habilidades sociais e autogerenciamento. Isso inclui brigar, flertar, fazer amigos e gerenciar laços familiares, e o horror social apresenta emoções sexuais como amor, excitação e luxúria, e emoções complexas como confiança e vingança. A última narrativa, horror de identidade, é sobre manter perímetros quando você está sob ataque. Este ataque é íntimo e pessoal, é alguém mirando em você e você deve se defender. O ataque pode ser físico ou mental, e entenderemos o “eu” no que o psicólogo Thomas S. Henricks chama de amplo senso de eu. É física (corpo); material (posses); social (múltiplos eus sociais); é psicológico (mente); e, finalmente, cultural (família ou comunidade). O ataque no horror de identidade pode ser em qualquer uma dessas dimensões. A diferença entre identidade e horror de sobrevivência é que o ataque não é predação. (Schubart, 2018, p. 52-53, tradução nossa).⁵⁷

O horror identitário que Schubart propõe para as novas gerações é uma espécie de compilação de outras diversas linhas de pesquisa, que a autora mesma confessa analisar durante seu livro. Algo que vai desde Clover (1992) e Creed (1993), passa por Carroll (1999), até chegar em autoras modernas como Erin Harrington em *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror* (2017):

James Twitchell em *Dreadful Pleasures* (1985) disse que o horror ensina os jovens sobre as regras do comportamento sexual. Clover (1992) e Creed (1993) argumentaram que o horror mostra as fantasias e medos sadomasoquistas dos homens sobre as mulheres e que o horror é o resultado de uma sociedade misógina. Carroll (1990) acha que satisfazemos a curiosidade cognitiva sobre um monstro, e Smith (1999) liga nosso prazer no perverso a uma revolta cognitiva contra o moralismo. Freeland (2000) diz que aprendemos sobre o mal e questionamos a ética da sociedade. Em sua

⁵⁷ Texto original: “Like aggression is innate, so, too, can these be considered the genre’s basic building blocks. Social horror is about relations between humans and monsters and the aim is not feeding but to carve out a niche where one can live. It is set in civilized spaces where species fight over territory, compete for social rank, and meet sexual mates, make friends, and establish families. Here, aggression is used to further “self- preservation, protection of the young, and resource competition. survival horror is about falling prey to predators, social horror is about learning social skills and self- management. These include fighting, flirting, making friends, and managing family ties, and social horror features sexual emotions like love, excitement, and lust, and complex emotions like trust and vengeance. The last narrative, identity horror, is about holding up perimeters when you are under attack. This attack is intimate and personal, it is someone targeting you and you must defend yourself. The attack can be physical or mental, and we will understand “self” in what play psychologist Thomas S. Henricks calls the wide sense of self. Henrick’s self has five dimensions: it is physical (body); material (possessions); social (multiple social selves); it is psychological (mind); and, finally, cultural (family or community). The attack in identity horror can be on any of these dimensions. The difference between identity and survival horror is that the attack is not predation.” (Schubart, 2018, p. 52-53).

abordagem biocultural, Grodal (2009) argumentou que o horror ensina habilidades de sobrevivência ao público masculino. De uma perspectiva fenomenológica, Hanich (2010) acha que gostamos das sensações físicas do medo, e Laine (2006, 2011) acha que o horror nos permite entrar em um diálogo emocional com medo e nojo. Em sua abordagem estética, Ndalianis (2012) explora como nos relacionamos com o horror de maneiras cognitivas, emocionais e afetivas com nosso corpo, o sensorio. Por fim, estudos como Wetmore (2012), vêem o gênero como expressão de temas culturais, no caso: ansiedades. E um estudo como o de Harrington, *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror* (2017), vê o horror como um gênero para explorar desejos e também ansiedades em torno do corpo feminino e fecundo. (Schubart, 2018, p. 54, tradução nossa)⁵⁸

De todos os pesquisadores do horror que buscam definir o gênero, de alguma forma, algo está intrínseco ao contato que temos com o repulsivo e a monstruosidade: o asco da obra vem do outro, daquilo que não somos ou que entendemos como “nós”. A partir daí as análises serão díspares sobre quem seria esse outro e qual cultura seria o “nós”, mas o horror está definido neste choque. O gênero ao longo da história revelou uma distância comunal entre o eu e o eles, o eu e o outro. Wood (2018) estabeleceu em sua teoria que esta noção daquilo que é o desconhecido, o estrangeiro, mudou de forma com o passar dos anos: cultura, religiosa, identitária e socialmente. É justamente sob este panorama que os ciclos do gênero do horror se desenvolvem, condicionando o nosso papel refletido na sociedade dominante com nossos traumas, medos e inseguranças profundas. É isto que tornou e tem sido um espelho histórico do gênero.

Longas-metragens como *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) com seu respectivo contexto observam nuances de gênero que interessam o retorno ao debate da própria constituição da experiência fílmica, da arte e como papéis são capazes de mudar, conforme condições socialmente refletidas. Por isto, as discussões que são alimentadas no período pós-estreia se concentram em diagnósticos que

⁵⁸ Texto original: “If we look at the research in horror, we find different suggestions. James Twitchell in *Dreadful Pleasures* (1985) said horror teaches the young about the rules of sexual behavior. Clover (1992) and Creed (1993) argued that horror showcases men’s sadomasochistic fantasies and fears about women and that horror is the result of a misogynist society. Carroll (1990) thinks we satisfy cognitive curiosity about a monster, and Smith (1999) links our pleasure in the perverse to a cognitive revolt against moralism. Freeland (2000) says we learn about evil and question society’s ethics. In his biocultural approach, Grodal (2009) argued horror teaches male audiences survival skills. From a phenomenological perspective, Hanich (2010) thinks we enjoy the physical sensations of fear, and Laine (2006 , 2011) thinks horror lets us enter an emotional dialogue with fear and disgust. In her aesthetic approach, Ndalianis (2012) explores how we interface with horror in cognitive, emotional, and affective ways with our body, the sensorium. Finally, studies like Wetmore (2012), see the genre as an expression of cultural themes, in this case anxieties. And a study like Harrington’s *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror* (2017) sees horror as a genre to explore desires as well as anxieties around the female and fecund body, in this case.” (Schubart, 2018, p. 54).

procuram abarcar às sensações empíricas que esses filmes provocam, à medida que também discutem gêneros de forma fílmica e sexual. Pois o processo pode ter a mesma essência, mas suas subversões expressam contextos.

Quando observamos a dor que as mulheres da comunidade escandinava gritam juntas, no final do segundo ato do filme de Ari Aster, é possível visualizar, em igual impacto, a herança constituída e a forma cinematográfica com que aquela cena se organiza. É um ato de partilhar coletivamente um ritual herdado de dor e representatividade. Uma ritualística que pode tanto questionar dinâmicas de poder quanto de libertação, avaliando-as em diferentes perspectivas temporais.

O horror moderno tem nos últimos anos conferido justamente uma contínua conversa entre o passado e o presente, o progresso e o conservadorismo, a cidade e o urbano, o aprisionamento e a libertação, onde o “outro” tem caráter dúbio. Naturalmente, a comunicação não escapa deste debate. É possível testemunhar novas discussões em pensamentos pregressos.

2.4. O PROBLEMA DO PÓS-HORROR

É notável que as sociedades contemporâneas tendem a se relacionar com um gênero cinematográfico à medida que também se relacionam entre si. Esse fato é algo que já foi considerado por Siegfried Kracauer (1966) e Mark Jancovich (2002)⁵⁹: o medo passa por processos de mutação e evolução conforme nossas próprias respostas emocionais. No período posterior à Primeira Guerra Mundial, por exemplo, a Alemanha ainda pré-Hitler foi tomada por um cenário nacionalista fervoroso, que, ao mesmo tempo em que abordava seus fantasmas, seus mortos, projetava o totalitarismo que emanava do povo. O livro de Siegfried Kracauer, *From Caligari To Hitler* (1966), evoca o início do expressionismo alemão até o nazismo alemão, que foi antecipado pela própria filmografia destacada do período e refletido pelo sentimento patriótico de um povo miserável. Para Kracauer (1966) é possível enxergar em *Der*

⁵⁹ *Horror, the Film Reader* (2002) é um marco nos estudos acadêmicos por adereçar em diversos artigos aspectos filosóficos e estéticos tanto quanto propor discussões reflexivas contextuais a respeito de décadas estabelecidas no gênero, referindo-se a ciclos delimitados por regiões e tempos correspondentes às mudanças sociais.

Golem (1920)⁶⁰, de Paul Wegener, não apenas um filme que influenciou a caracterização da primeira versão popular do monstro de Frankenstein (1931), interpretada por Boris Karloff, mas o primeiro a tratar o *folclore* judaico como prisma de um horror social. Baseado na lenda da Cabala⁶¹, na qual o gigante de barro seria forjado e salvaria o povo judeu, o filme inicia com um rabino olhando as estrelas em busca de respostas antes de evidenciar um confronto entre judeus e cristãos. Após chegar ao rabino uma premonição de que seu povo estaria em perigo, o sábio cria *rituais* para clamar por salvação e, em última instância, construir uma *figura aterrorizante* para proteger o povo judaico. Ao longo da narrativa, o diretor expõe a tentativa do império alemão de se livrar de judeus que cercam os seus domínios e os representa numa zona incivilizada de feitiçaria. A condição rebelde de Golem, reconhece Kracauer (1966), busca denotar o espírito de vingança de algo reprimido de forma silenciosa para uma manifestação violenta de sua opressão acumulada. Uma das cenas mais memoráveis da narrativa é quando uma casa incendeia e uma fumaça vermelha⁶² toma as ruas – o retrato do nazismo e da discriminação judaica é explícito como talvez nenhum outro filme do período do expressionismo alemão consiga fazer⁶³. Antes deste primeiro subgênero do cinema de horror, o expressionismo alemão, os filmes do gênero eram reconhecidos somente por suas ilusões, truques ou experiências. Foi a partir de então que passou a se valorizar formas estéticas e narrativas focadas em traumas ou medos sociais reprimidos.

Se tratando de um gênero contextual, as lacunas que cada época inflige no que nos causa temor são recicladas por novos pensamentos no horror, novas expectativas e novos traumas reprimidos. É possível avaliar as décadas do horror muitas vezes por sumarização genérica: a de 1930 foi o período dos monstros da universal, a de 1940 a repressão feminina e o início do horror psicológico pela RKO,

⁶⁰ Neste filme de Wegener, algumas das principais concepções do horror como gênero são verificadas: a) a figura do monstro, algo evidenciado na literatura de Noel Carroll (1999); b) o uso do folclore como estímulo emocional e que cria um embate entre rituais passados e os parâmetros sociais daquele momento, como será tratado por Adam Scovell (2017); e c) o contexto aterrorizante do pós-guerra e a catarse de um sentimento profundo de horror espelhado na tela.

⁶¹ Ver também Jewish Encyclopedia – **Golem**. Domínio Público, Estados Unidos. 2002. Disponível em: <<https://jewishencyclopedia.com/articles/6777-golem>>. Acesso em: 5 abr. 2022.

⁶² Embora filme preto e branco, muitas cenas do cinema mudo passaram por coloração para destacar mais determinadas cenas.

⁶³ É preciso acrescentar, entretanto, que o expressionismo alemão não era um ciclo que pretendia trabalhar com a temática nacionalista ou o embate entre o homem vs o estado, ainda que alguns de seus filmes trilhaassem esse caminho. Não é só o público que acompanha as mudanças ou é influenciado por cenários, os diretores também são. Conforme Schatz (1974), a indústria, o público e os cineastas entendem equilibradamente novos momentos, novas fórmulas e um novo sistema.

a de 1950 tivemos o medo nuclear e comunista, os anos 1960 trouxeram fantasmas, espíritos e a coloração do sangue, os de 1970 tivemos um aumento no interesse por demônios e casas mal-assombrados dentro de um panorama religioso e capitalista⁶⁴, os anos 1980 culminaram num período *pop* e nostálgico do horror, assim como os 1990 tiveram uma febre metalinguística. Ao escrever sobre *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração* (1999), na década de 1980, Noel Carroll discorria sobre o gênero quando o cinema foi influenciado por *O Exorcista* (The Exorcist, 1973) e por personagens cada vez mais icônicos, como Jason Voorhees em *Sexta-Feira 13* (Friday the 13th, 1981), Michael Meyers em *Halloween* (1978) e Freddy Krueger em *A Hora do Pesadelo* (1980), por exemplo. O autor estava atrelado ao seu contexto e ao passado que o trouxe até ali.

Como argumentado até aqui, gêneros não são imutáveis. Pelo contrário, eles são fronteiriços e abrangentes, como bem escreveram David Bordwell e Kristin Thompson em *A Arte do Cinema* (2011, p. 503): “um filme pode revisar ou rejeitar convenções associadas ao seu gênero”. É natural, portanto, que novas narrativas pavimentem novos caminhos, chamem atenção quanto à própria filosofia do horror e que sejam capazes de reciclar os entendimentos sobre o gênero. O próprio Noel Carroll elaborava sobre isso, afirmando que talvez não fosse tão abrangente quanto poderia ser em *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração* (1999) por estar dentro de uma época específica do tempo, apenas podendo conjecturar sobre um possível futuro, sem dar a certeza de qual esse futuro realmente seria.

Thomas Schatz afirma em *Hollywood Genres* (1981) que “o contexto de qualquer gênero influencia nas convenções e em sua natureza. Esse significado determina seu uso em filmes individuais e a familiaridade de qualquer espectador com esse gênero é o resultado de um processo cumulativo”. Ainda sobre o gênero e a influência de novas décadas e novas abordagens, Rick Altman em *Los Generos Cinematograficos* (2000, p. 44, tradução nossa) também acrescenta:

Como Robert Warshow observou, 'variação é essencial para evitar que o tipo se torne estéril; nós não queremos ver o mesmo filme indefinidamente, da mesma forma' (1974, p. 147). A ideia de que um gênero cresce seguindo um esquema de desenvolvimento humano acompanha um antropomorfismo em

⁶⁴ Muitos sugerem que o subgênero dos anos 1970 dos filmes de terror de família, como *O Exorcista* e *Poltergeist*, reflete as preocupações sociais com a dissolução das famílias norte-americanas. (Bordwell e Thompson, 2011, p. 521)

larga escala que afirma que os gêneros se desenvolvem, reagem, adquirem autoconsciência e autodestruição.⁶⁵

Para deixar claro, Carroll (1999, p. 95) pontua em seu livro que “há um vínculo necessário entre nossas crenças e nossas emoções”. Altman (2000) e Schatz (1981) vão somar que isto acaba criando padrões diferentes conforme novas ansiedades ou reflexões surgem. É importante frisar, portanto, que a condição da formação de gêneros socialmente aceitos pelo público no cinema, após seu início, não possuirá um padrão fixo de desenvolvimento, algo que Bordwell e Thompson deixam claro em *A Arte do Cinema* (2011, p. 505): “a maioria dos gêneros/subgêneros do cinema se estabelece quando um filme obtém sucesso e é amplamente imitado. Depois que vários filmes que remetem uns aos outros aparecem, as pessoas começam a compará-los”.

É imprescindível, no entanto, que o crítico de cinema mais experiente ou o pesquisador estejam preparados para distinguir movimentos e contribuições para o gênero, jamais se distanciando do entendimento público e da notabilidade das fórmulas, é o que escrevem Schatz (1981) e Altman (2000). Em *Los Generos Cinematográficos* (2000, p. 52, tradução nossa), Rick Altman estranha que cada vez mais a crítica tem se distanciando do público e do entendimento de gênero:

O papel da crítica de cinema e o status da especulação sobre gêneros ocupam um lugar inesperado na teoria moderna sobre gêneros. O crítico de gêneros poderia ter recebido um papel especial em nossa compreensão global do fenômeno, o crítico poderia ser considerado um agente de especial importância na determinação da existência, dos limites e do significado dos gêneros. Essa postura seria uma consequência natural da abordagem ritual, segundo a qual o público molda os gêneros de acordo com suas próprias necessidades. Dessa forma, o crítico assumiria o papel de xamã, intercedendo entre o público e o texto, a sociedade e a indústria. Muito diferente, porém, é a atitude que os críticos dos gêneros costumam adotar, que veem os textos como entidades combatidas por um governo ou indústria poderosa e distante. Atualmente, o papel do crítico é ficar à margem e observar o efeito dos textos produzidos institucionalmente em espectadores desavisados. (...) Acredita-se agora que os críticos têm o poder de superar os espectadores com os quais assistiram aos filmes sobre os quais escrevem. Os termos menos agressivos que os teóricos do gênero dos últimos cinquenta anos se aplicaram - chamem-nos de científicos, objetivos ou teóricos - são sempre palavras que, implicitamente, os separam da massa de espectadores, incapazes de compreender. Ver com olhos especialmente treinados do crítico. Este fenômeno tem inúmeras consequências. Nasceu com o objetivo

⁶⁵ Texto original: “Como apuntó Robert Warshow, «la variación es imprescindible para evitar que el tipo se convierta en algo estéril; no queremos ver la misma-película una y otra vez, sólo la misma forma» (1974, pág. 147). La idea de que un género crece siguiendo un esquema de desarrollo humano acompaña a un antropomorfismo a gran escala que afirma que los géneros se desarrollan, reaccionan, adquieren autoconsciencia y se autodestruyen.” (Altman, 2000, p. 44).

de empoderar os críticos, que desta forma podem contemplar melhor as massas a partir de suas privilegiadas alturas culturais, o distanciamento da crítica dos gêneros com relação ao público levou à sua exclusão (pelo menos em teoria) da construção ativa de gêneros.⁶⁶

Ao falar sobre um gênero, é impossível o crítico se separar das incertezas e ansiedades sociais que moldam esses filmes. Afinal, como Schatz (1981, p. 16, tradução nossa) declara: “identificar uma fórmula cinematográfica popular é reconhecer seu status como um sistema narrativo coerente e carregado de valores. Seu significado é imediato para aqueles que o produzem/consomem”⁶⁷. O pesquisador aponta que a experiência de contato com um gênero é como toda a experiência humana, a qual passa por processos culturais e sociais de percepção: “à medida que passamos repetidamente pelo mesmo tipo de experiência, desenvolvemos expectativas que, à medida que são continuamente reforçadas, tendem a se transformar em ‘regras’” (Schatz, 1981, p. 18, tradução nossa)⁶⁸. Altman (2000) reconhecerá que o crítico moderno, no entanto, tende a se separar dessas discussões e provocar um elitismo que o aparta do espectador médio por ser

⁶⁶ Texto original: “El papel de la crítica cinematográfica y el estatus de la especulación sobre los géneros ocupan un inesperado lugar en la teoría moderna sobre los géneros. Al crítico de los géneros se le podría haber otorgado una función especial dentro de nuestra comprensión global del fenómeno. En tanto *primus ínter pares* del público de los géneros, se podría haber considerado al crítico como un agente de especial importancia para determinar la existencia, los límites y el significado de los géneros. Esta posición sería una consecuencia natural de la aproximación ritual, según la cual el público moldea los géneros en consonancia con sus propias necesidades. De esta manera, el crítico adoptaría el papel de chamán, intercediendo entre el público y el texto, la sociedad y la industria. Muy distinta es, sin embargo, la actitud que adoptan habitualmente los críticos de los géneros, que contemplan los textos como entidades libradas por un gobierno o industria poderosos y distantes. Aquí el papel del crítico es permanecer al margen y observar el efecto de los textos producidos institucionalmente sobre los confiados espectadores.(...) Siguiendo una larga tradición humanista, posteriormente continuada por el cartesianismo, la ciencia ilustrada y el positivismo del siglo XIX, se estima que los críticos tienen el poder de alzarse por encima de los espectadores con quienes contemplaron las películas sobre las que escriben. Los términos menos agresivos que los teóricos de los géneros de los últimos cincuenta años se han aplicado a sí mismos — términos como científico, objetivo o teórico— son siempre palabras que, implícitamente, les separan de la masa de espectadores, incapaces de ver con los ojos especialmente adiestrados del crítico. Una configuración nada sorprendente en la posguerra, cuando la alta cultura se enfrenta a la popular, pero que resulta cuando menos inesperada en un ámbito tan vinculado al entretenimiento como el de los géneros cinematográficos. Este fenómeno tiene numerosas secuelas. Nacido con el objetivo de conferir poder a los críticos, quienes de este modo podían contemplar mucho mejor a las masas desde sus privilegiadas alturas culturales, el distanciamiento de los críticos de géneros respecto al público ha conllevado su exclusión (como mínimo en teoría) de la construcción activa de los géneros.” (Altman, 2000, p. 52).

⁶⁷ Texto original: “To identify a popular cinematic story formula, then, is to recognize its status as a coherent, value-laden narrative system. Its significance is immediately evident to those who produce and consume it” (Schatz, 1981, p. 16).

⁶⁸ Texto original: “Thus genre experience, like all human experience, is organized according to certain fundamental perceptual processes. As we repeatedly undergo the same type of experience we develop expectations which, as they are continually reinforced, tend to harden into ‘rules’.” (Schatz, 1981, p. 18).

culturalmente muito mais profundo e não alienado, o que acaba criando uma alienação própria.

Porém, os gêneros se desenvolvem e sobrevivem pelo reconhecimento público - e a visão crítica tem que possuir este discernimento⁶⁹. Em *Hollywood Genres* (1981, p. 35, tradução nossa), Thomas Schatz reforça: “os gêneros repetidamente argumentam e reexaminam conflitos culturais (...), simultaneamente percebemos que fatores do mundo real, a base dramática do gênero, influenciam e moldam eles próprios”⁷⁰. Schatz (1981, p. 38, tradução nossa) convoca também o professor e crítico Leo Braudy para a discussão sobre gêneros fílmicos:

“Filmes de gênero essencialmente pergunte ao público: 'Você ainda quer acreditar nisso?' A popularidade é uma resposta do público, 'Sim'. A mudança de gênero ocorre quando o público diz: 'Essa é uma forma infantil demais do que acreditamos. Mostre-nos algo mais complicado’ (Braudy, 1976, p. 179). Esta observação bastante casual envolve uma série de percepções, especialmente em sua alusão à "conversa" entre os cineastas e o público e em sua referência à "crença" do público. O gênero filme reafirma o que o público acredita tanto em nível individual quanto em nível comunitário. A demanda do público por variação não indica uma mudança na crença, mas sim que a crença deve ser reexaminada, tornar-se mais complicada formal e tematicamente e exibir, mais ainda, um embelezamento estilístico.⁷¹

O interesse pela mudança, novamente, é público, é social, é cultural. Está atrelado aos novos interesses. Não é apenas Schatz (1981) ou Altman (2000) que avalia isso em suas respectivas obras, mas Carroll (1999, p. 290) também ao explicar: “os ciclos de horror surgem em épocas de tensão social, é um meio pelo qual as angústias de uma era podem se expressar (...), em certas circunstâncias, ele é capaz de incorporar/assimilar angústias sociais genéricas em sua iconografia de medo e aflição”.

⁶⁹ Todo gênero passa por refinamento, diz Schatz (1981) - mas essa questão está atrelada ao público e ao seu comportamento; não, a crítica. Não é papel do crítico criar movimentos, embora historicamente já tenha feito isso em momentos específicos, como o caso da *Nouvelle Vague* ou até mesmo o *giallo* italiano; é, sim, entendê-lo, sem a necessidade de criar novos termos ou novas definições.

⁷⁰ Texto original: “If genres develop and survive because they repeatedly flesh out and reexamine cultural conflicts, then we must consider the possibility that genres function as much to challenge and criticize as to reinforce the values that inform them.” (Schatz, 1981, p. 35).

⁷¹ Texto original: “Genre films essentially ask the audience, 'Do you still want to believe this?' Popularity is the audience answering, 'Yes.' Change in genre occurs when the audience says, 'That's too infantile a form of what we believe. Show us something more complicated', (Braudy, 1976, p. 179). This rather casual observation involves a number of insights, especially in its allusion to the "conversation" between filmmakers and audience and in its reference to audience "belief." The genre film reaffirms what the audience believes both on individual and on communal levels. Audience demand for variation does not indicate a change in belief, but rather that the belief should be reexamined, grow more complicated formally and thematically, and display, moreover, stylistic embellishment.” (Schatz, 1981, p. 38).

A partir do momento no qual são criados e reproduzidos, os gêneros tendem a ser reflexivos, autoconscientes e altamente funcionais para manter o interesse do público na sua constância. Como Carroll (1999, p. 294) observa, a previsibilidade da fórmula não afasta o público e, mais, “os criadores e consumidores estão conscientes de estar trabalhando dentro de uma tradição compartilhada”. Reconhecer a fórmula não a limita - é capaz de expandi-la, muitas vezes. E é aqui que o medo surge como um combustível natural e ilimitado, pois desde as primeiras civilizações o ser humano precisa de segurança, se apavora com o que não conhece e ressignifica seus horrores diante de novas adversidades. Noel Carroll pondera em *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração* (1999, p. 296) que a vulnerabilidade americana e ocidental durante os choques do fim dos anos 1960 e 1970 trouxeram novas sensações e manifestações para um crescente de medo. Os anos seguintes afloraram o colapso do “sonho americano”, jargão popularizado para designar uma ideia normativa de meritocracia através do trabalho, da educação, da religião e do relacionamento heteronormativo, e isso impactou diretamente na produção audiovisual genérica em solo americano, a qual se interessou por temas mais densos e abertos em narrativas existencialistas, familiares e de luto.

O horror americano dos anos 2000 sofreu múltiplas influências de ciclos, de nacionalidades e de protagonismo distintos. Enquanto a França concentrava suas narrativas num período violento chamado de Extremismo Francês⁷², termo cunhado pelo crítico de arte canadense James Quandt em 2004 para descrever um grupo de filmes franceses que incluíam drama, terror e suspense, e o Japão popularizou o *J-horror*⁷³, os Estados Unidos entraram na época do *torture porn*, na qual, como escreve Isabel C. Pinedo no seu artigo *Torture Porn - 21st Century Horror* (2014), referia-se a um movimento cujas temáticas eram extremamente violentas e se concentravam na captura/tortura de personagens que visitavam outras cidades ou outros países. Pinedo (2014, p. 345) indica que esse ciclo “fez parte da mudança pós-11 de setembro no

⁷² O movimento *French Extremity* começou com *Carne* (1991), de Gaspar Noé, e incluiu filmes importantes como *Irreversível* (*Irréversible*, 2002), *Em Minha Pele* (*Dans ma peau*, 2002), *A Fronteira* (*Frontier(s)*, 2007) e *Mártires* (*Martyrs*, 2008). Esses filmes compartilham três elementos em comum, segundo Rikke Schubart em *Mastering Fear: Women, Emotions, and Contemporary Horror* (2018), um tema de carne que envolve tortura, sexo transgressor e canibalismo; emoções extremas de nojo, terror e dor; e a estética para tornar desagradável o diálogo emocional do público.

⁷³ O termo *J Horror* foi criado pelo cineasta Kiyoshi Kurosawa em 2006 e se refere a um ciclo do cinema de horror japonês que incorpora elementos do folclore, da mitologia e das lendas urbanas do Japão junto às novas mídias. É possível se aprofundar mais no tema no livro editado por Jinhee Choi e Mitsuyo Wada-Marciano, *Horror to Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema* (2009).

filme de terror, expressando um aumento retumbante do medo do terrorismo e do diferente, especificamente com a tortura dos próprios americanos, mostrando a ambivalência do momento que passavam socialmente”.

O impacto do terrorismo em solo nacional, nos EUA, com o 11 de setembro de 2001 teve uma força muito expressiva nos tipos de terrores cinematográficos que foram reforçados a partir de então. Crônica e filosoficamente, os americanos passaram a observar o medo em tudo que não fosse a própria ótica de liberdade, discute-se no livro *Tela Total: Mito-ironias do Virtual e da Imagem* (2011); a saturação das redes, da expansão do mundo pelos rápidos cliques, conforme Baudrillard (2011), paradoxalmente criou uma bolha retroalimentativa que fugia do contato com o outro na mesma proporção.

Como todos os outros momentos históricos que sensibilizaram a produção audiovisual de ansiedades populares, e trouxeram um horror cada vez mais próximo do ocidental e da dissolução da família, os cineastas se interessaram por novas provocações dentro de estruturas consideradas “seguras”. O movimento do *mumblecore*⁷⁴ logo após o declínio do *torture porn* foi um belo exemplo disso, utilizando tons mais realistas para criar suas obras emanadas de repressão, vigilância e medo do vizinho. Este fenômeno também expandiu o subgênero do *folk horror* para a América, o qual discorreremos profundamente no próximo capítulo.

Todavia, as múltiplas abordagens e possíveis novos ciclos que se repaginaram a partir dos anos 2010 confundiram muitas vezes a crítica, que, ao mesmo tempo no qual se entusiasmaram com a nova produção de horror, ainda avaliavam o gênero sem se preocupar em diagnosticar este período para o grande público. Foi em julho de 2017 que um artigo britânico no portal do jornal *The Guardian* causou um alvoroço - e fez com que as designações de filmes de horror fossem novamente frutos de interesse e análise. O texto se chama *How post-horror movies are taking over cinema* (2017) e foi escrito pelo jornalista Steve Rose, que estava perplexo sobre como filmes como *Ao Cair da Noite* (*It Comes At Night*, 2017), *Demônio*

⁷⁴ O movimento é uma derivação do *mumblecore*, um outro subgênero dramático ou cômico, no qual a produção era independente, com baixo orçamento, diálogos muitas vezes improvisados, baseado em relações interpessoais. O *mumblecore* foi usado para identificar um ciclo americano do gênero de horror pavimentado por diretores como Ti West, Adam Wingard, Joe Swanberg, Mark Duplass, Amy Seimetz, Simon Barrett e E.L. Katz, os quais, segundo Megan Summers (2020), se tornaram peças-chaves para marcar uma era milenial do gênero por um minimalismo em diálogos, estética e relações. Tasha Robinson (2014) também descreve esse movimento para a *The Dissolve* e no Brasil vale ler o texto de Olívia de Souza (2014) para a *Revista Continente*.

de *Néon* (The Neon Demon, 2014) e *A Bruxa* (The Witch, 2015) estavam tendo um reconhecimento maior da crítica do que do público e como estes longa-metragens, segundo ele, eram incomuns na iconografia histórica do gênero.

De *It Comes at Night* até *A Ghost Story*, uma nova geração de horror está se insinuando no multiplex, substituindo jump scares por pavor existencial. ‘NÃO VEJA "IT COMES AT NIGHT", NÃO VALE A PENA ASSISTIR, PIOR FILME DE TODOS OS TEMPOS”. O Twitter foi preenchido com inúmeras postagens desse tipo após o lançamento nos EUA de *It Comes at Night* no mês passado. Os espectadores convencionais esperavam um horror direto; eles saíram inseguros sobre o que viram e não gostaram. Os críticos e uma certa seção de espectadores adoraram o filme, mas sua classificação no Cinemascore – determinada pelas reações dos espectadores na noite de abertura – é um D. Você pode entender a confusão. O título por si só sugere fortemente que *It Comes at Night* é um filme de terror. Assim como o trailer do filme, cujos ingredientes incluem um cenário pós-apocalíptico, uma cabana na floresta, máscaras de gás, espingardas, prisioneiros, um patriarca severo e avisos para nunca deixar as portas destrancadas ou sair à noite. Não é de forma alguma propaganda enganosa, é apenas que este filme tenso e minimalista não segue as regras aceitas. (Rose, 2017, tradução nossa)⁷⁵

Em seu artigo para o *The Guardian* (2017), Steve Rose destacava o fato de ser um cinema de gênero “novo” no qual um jumpscare daria lugar ao pavor existencial. É importante, no entanto, corrigir o jornalista de que os sobressaltos, assim como já expomos nesta dissertação, não foi algo sempre operativo no cinema de terror. Pelo contrário, o jumpscare se popularizou apenas nos anos 1970 e 1980 com o *slasher* - mesmo sua proveniência, veja só, sendo de um filme que tratava de repressão sexual e pavor existencial: *Sangue de Pantera* (Cat People, 1942). Ao se separar como crítico de espectadores convencionais, da mesma forma, Rose elitiza erroneamente o gênero, cuja sua própria essência é popular e caracterizada pelo entendimento e aceitação pública.

Ao contrário do que sugere no início do seu texto, Rose (2017) não parece entender o gênero do horror, seus próprios movimentos e busca defender sua existência concentrada no período do *slasher*. O editor, por exemplo, não deixa claro

⁷⁵ Texto original: “From *It Comes at Night* to *A Ghost Story*, a new breed of horror is creeping into the multiplex, replacing jump-scares with existential dread. We talk to the auteurs breaking all the rules. ‘DO NOT GO SEE IT COMES AT NIGHT, ITS SO NOT WORTH WATCHING, WORST MOVIE EVER HANDS DOWN”. Twitter was filled with countless such posts after the US release of *It Comes at Night* last month. Mainstream moviegoers went in expecting a straight-up horror; they came out unsure about what they’d seen, and they didn’t like it. Critics, and a certain section of viewers, have loved the film, but its Cinemascore rating – determined by moviegoers’ opening-night reactions – is a D. You can understand the confusion. The title alone strongly suggests *It Comes at Night* is a horror movie. As does the movie’s trailer, whose ingredients include a post-apocalyptic scenario, a cabin in the woods, gas masks, shotguns, prisoners, a stern patriarch (Joel Edgerton), and warnings never to leave doors unlocked or go out at night. It’s by no means false advertising, it’s just that this tense, minimal movie doesn’t play by accepted rules”.(Rose, 2017).

o que encara que seja “um horror direto”, deixa dúvidas sobre o que quer dizer com o que o título já seja uma manifestação de horror (*Ao Cair da Noite*) e o que chama de insegurança do público - como também já vimos - faz parte de uma boa experiência desconfortável sobre o outro num cinema de horror. Igualmente, um filme minimalista é justamente o que o próprio cenário independente norte-americano do *mumblecore* criava apenas alguns anos atrás, o que Rose não demonstra ciência, e as próprias regras sugerem desconhecimento sobre subgêneros e movimentos distintos.

Para defender o que entende como regras do gênero do horror, Rose (2017) escreve:

Considerando que o horror é o lugar onde exploramos nossos medos mortais e sociais, o gênero é na verdade um dos espaços mais seguros do cinema. Mais do que qualquer outro gênero, os filmes de horror são regidos por regras e códigos: vampiros não têm reflexos; a “garota final” prevalecerá; os avisos do atendente do posto de gasolina/nativo americano místico/velha assustadora serão ignorados; o mal acabará por ser derrotado, ou pelo menos explicado, mas não de uma forma que feche a possibilidade de uma continuação. As regras são nossa lanterna enquanto nos aventuramos no desconhecido. Não é à toa que alguns cineastas estão começando a questionar o que acontece quando você desliga a lanterna. O que acontece quando você se desvia dessas convenções de ferro fundido e se perde na escuridão? Você pode encontrar algo ainda mais assustador. Você pode encontrar algo que não é nada assustador. O que pode estar surgindo aqui é um novo subgênero. Vamos chamá-lo de “pós-horror”. Para seus fãs, pelo menos, *It Comes at Night* é ainda mais assustador porque você não sabe exatamente de onde virá o horror. Há um apocalipse que nivela a civilização, mas o filme está mais interessado nos horrores internos. (tradução nossa)⁷⁶

É curioso como Rose (2017) pretende encarar o gênero como um lugar seguro quanto a regras, pois isto conflita com os variados movimentos do gênero que se mostraram prolíficos ao longo das décadas tanto nos EUA quanto em outros polos cinematográficos. Também é equivocado taxar o gênero do horror como um espaço seguro quando justamente busca exprimir insegurança, repulsa e pavor. O jornalista

⁷⁶ Texto original: “Considering that horror is the place where we explore our mortal and societal fears, the genre is actually one of the safest spaces in cinema. More than any other genre, horror movies are governed by rules and codes: vampires don’t have reflections; the “final girl” will prevail; the warnings of the gas station attendant/mystical Native American/creepy old woman will go unheeded; the evil will ultimately be defeated, or at least explained, but not in a way that closes off the possibility of a sequel. The rules are our flashlight as we venture into the unknown. But in some respects, they’ve made horror a realm of what Donald Rumsfeld would describe as “known unknowns”. No wonder some film-makers are starting to question what happens when you switch the flashlight off. What happens when you stray beyond those cast-iron conventions and wander off into the darkness? You might find something even scarier. You might find something that’s not scary at all. What could be emerging here is a new sub-genre. Let’s call it “post-horror”. To its fans, at least, *It Comes at Night* is all the scarier because you don’t know exactly where the horror is going to come from. There’s a civilisation-leveling apocalypse and a contagious virus and a Blair Witchy forest, but the film is more interested in the horrors within”. (Rose, 2017).

inglês, mais uma vez, enfatiza a garota final, os postos de gasolina e a mística do *slasher*, como se fosse capaz de condensar todo o gênero nesses filmes; mas, mais problemático, é sua analogia com a lanterna: “o que acontece quando você se perde na escuridão?”. Ora, o aspecto desconhecido emanado da escuridão é justamente o que desenvolve e desenvolveu o gênero e seus subgêneros desde sua criação. Portanto, uma tentativa de criar novas terminologias ou reclassificar dentro do campo a que se propõe deve ser feita com um entendimento abrangente, evitando reducionismos.

Mas o que seria o tal *pós-horror* que Steve Rose pretende pregar em seu texto *How post-horror movies are taking over cinema* (2017)? Para o autor, o *pós-horror* seria uma reação independente e distinta com orçamento independente ao mercado de possessão sobrenatural, casas mal-assombradas, psicopatas e zumbis, de acordo. Rose (2017) cita *A Bruxa* (*The Witch*, 2015), *Personal Shopper* (2016), *Demônio de Néon* (*The Neon Demon*, 2014) e *Sombras da Vida* (*A Ghost Story*, 2017) como exemplos de *pós-horror*.

Vários outros filmes recentes poderiam se encaixar na categoria pós-terror. A Bruxa do ano passado, por exemplo, que foi para a floresta da Nova Inglaterra com uma família devota do século XVII. Mais uma vez, o título e o trailer sugerem um filme de terror direto, mas, embora estivesse imerso na tradição satânica autêntica, A Bruxa tinha poucos sustos, perseguições frenéticas e explicações. Tinha, pelo menos, uma bruxa nele. Mas, novamente, foi comercializado para o público mainstream, que se sentiu como se tivesse sido enganado, e foi ao Twitter com sentimentos de 'PIOR FILME DE TODOS'." (...) O filme que realmente pode selar o pós-terror é A Ghost Story, um filme exploratório extraordinário que será lançado nos Estados Unidos esta semana (e chega ao Reino Unido em agosto). Mais uma vez, é um título que cria certas expectativas. Há um fantasma, mas é Casey Affleck envolto em um lençol branco com dois orifícios para os olhos cortados. Ele é basicamente um emoji humano de um fantasma. (tradução nossa)⁷⁷

Novamente, Rose (2017) não reconhece subgêneros e movimentos como o folk horror, do qual *A Bruxa* (*The Witch*, 2015) faz parte, a fim de criar suas próprias

⁷⁷ Texto original: “A number of other recent films could fit into the post-horror category. Last year’s *The Witch*, for example, which went into the New England woods with a devout 17th-century family. Again, the title and trailer suggested a straight horror movie, but while it was steeped in authentic satanic lore, *The Witch* was short on jump-scares and frantic chases, and explanations. It did, at least, have a witch in it. But again, it was marketed at mainstream audiences, who felt like they’d been conned, and took to Twitter with “WORST MOVIE EVER” sentiments. The movie that could really seal post-horror is *A Ghost Story*, an extraordinary, exploratory film that goes on the release in the US this week (and comes to the UK in August). Again, it’s a title that creates certain expectations. There is a ghost, but it’s Casey Affleck draped in a white sheet with two eye holes cut out of it. He’s basically a human emoji of a ghost.” (Rose, 2017).

certezas sobre o atual contexto. Adam Scovell em *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange* (2017, p. 213) já havia apontado para as dúvidas que o filme de Robert Eggers, *A Bruxa* (2015), gerava:

Na apresentação do review de Godfrey, ele afirma sobre *The Witch*: “ambientado na Nova Inglaterra da década de 1630, o filme de Robert Eggers está redefinindo o gênero de terror com seus detalhes de época e sustos” (ibid.). Isso é um pouco impróprio quando, na verdade, o filme de Eggers e seu sucesso (apesar de repetidamente afirmar não ser particularmente influenciado por filmes de terror fora de *O Iluminado* (1980) de Stanley Kubrick), pode ser visto como o culminar de mais de uma década de filmes explorando o mesmo tipo de território de Folk Horror, embora com graus variados de sucesso. O que fez Eggers foi revelar os males mais sombrios da história, mais profundos, sobre humanidade e moralidade – todos ao alcance fácil. (tradução nossa)⁷⁸

Falaremos mais sobre o *folk horror* no segundo capítulo, um movimento que também foi ressignificado após o cenário do 11 de setembro na cultura norte-americana e, quase por consequência, na ocidental. Mas o ponto é o mesmo que David Bordwell e Kristin Thompson já puxaram em *A Arte do Cinema* (2011, p. 501): “alguns filmes são tão diferentes que os críticos e o público têm dificuldade de designar a eles uma determinada categoria”. Ao não saber como compreender essas transformações e por que obras autorais como *Sombras da Vida* (*A Ghost Story*, 2017) ou *Personal Shopper* (2016) não se encaixam às suas expectativas, Rose (2017) busca um auxílio empírico do próprio conhecimento para criar um significado para o contexto público e social que o horror passava e passa: a do contato extremo com o desconhecido. Essa figura poderia tanto ser vista através do espectro da morte, do luto, quanto de outra civilização, de outra comunidade, de outra forma de pensamento religioso, cultural ou político. É simplesmente o que já caracterizamos previamente como um filme de horror.

Rose (2017) advoga que o que considera *pós-horror* seria um subgênero, mas sua análise fica no que considera uma provocação por título de filme, pavor existencial

⁷⁸ Texto original: “In the tagline for Godfrey’s article, he states of *The Witch* that ‘Set in 1630s New-England, Robert Eggers’s film is redefining the horror genre with its period detail and scares’ (ibid.). This is somewhat of a misnomer when, in actuality, Eggers’ film and its success (in spite of repeatedly stating to not be particularly influenced by horror films outside of Stanley Kubrick’s *The Shining* (1980)),³ can be seen as the culmination of over a decade’s worth of films exploring that same type of Folk Horror territory, albeit with varying degrees of success. To use a Folk Horror metaphor, many artists since the early 2000s have been merely watching the girl scream and run on the Knealian stone tape, whereas Eggers has come to it with that memory wiped, revealing the greater evils underneath, and with accessibility to the darker aspects of history, humanity and morality all within easy grasp” (Scovell, 2017, p. 213).

e uma insegurança característica do gênero. Poderíamos aprofundar nos filmes citados, tal qual *Demônio de Neon* (The Neon Demon, 2014), cuja influência do extremismo francês e do horror canibal é perceptível, mas há uma citação conclusiva do editor que chama bastante a atenção:

É revelador que *It Comes at Night*, *The Witch* e *A Ghost Story* foram todos lançados pela A24 Films, uma jovem empresa que já obteve sucesso no Oscar com nomes como *Moonlight* e *Room*. Se alguém está empurrando o terror para novos reinos, são eles, mas não é hora? Sempre haverá um lugar para filmes que nos familiarizarão com nossos medos primitivos e nos amedrontarão profundamente. (tradução nossa)⁷⁹

O jornalista inglês admira a congruência de longas-metragens de uma companhia interessada no mesmo tipo de horror característico da RKO, o qual discutimos anteriormente, e que na mesma época rendeu discussões sobre o que de fato conferiria sinônimos a uma obra de horror. O estranhamento de um gênero, ou seja, não é novo; ele é cíclico⁸⁰. O que Steve Rose (2017) supõe, no entanto, é que o grande público não está acompanhando a evolução das narrativas cinematográficas de horror - nem aclamando-as tanto quanto a crítica. Em compensação, o que sintetizamos no entendimento de gênero foi que essas novas tendências seriam possíveis apenas com o interesse público. Pois bem, então, essa provocação de Rose (2017) teria alguma legitimidade? O público estaria afastado desses filmes? Não é o que se percebe. *A Bruxa* (The Witch, 2015) e *O Farol* (The Lighthouse, 2019), ambos de Robert Eggers, assim como *Hereditário* (Hereditary, 2018) e *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019), deram retorno financeiro. No caso do último filme de Ari Aster, os números do *box office* americano mostram uma bilheteria mundial de \$47,863,365 para o filme de Aster, enquanto ele custou menos de \$10 milhões. Financeiramente, o público está pagando o ingresso para esse “cinema de horror sem *jumpscare*s”.

Mas, e quanto a aclamação universal nos principais sites? Caso avaliemos a média da aclamação crítica para novos terrores disponível no site *Rotten Tomatoes*,

⁷⁹ Texto original: “It is telling that *It Comes at Night*, *The Witch* and *A Ghost Story* were all put out by A24 Films, a young company that has already found Oscar success with the likes of *Moonlight* and *Room*. If anyone’s pushing horror into new realms, it’s them, but isn’t it about time? There will always be a place for movies that reacquaint us with our primal fears and frighten the bejesus out of us.” (Rose, 2017)

⁸⁰ Algo que retorna a Jean Baudrillard em *A Transparência do Mal* (1996), onde o mundo está fadado a discutir os mesmos problemas e a possuir terrores similares, os quais reciclam discussões antigas - embora, claro, eles surjam com mais camadas e mais profundidade.

o contraste com o *IMDb* é maior⁸¹. O filme *Terra Assombrada* (*The Wind*, 2018) conta com uma avaliação de 5,5/10 por 8,1 mil usuários no *IMDb*, enquanto na rede crítica exibe uma aclamação de mais de 80%. A audiência, no entanto, no mesmo *Rotten Tomatoes*, exibe menos de 50% de aceitação. Outro exemplo é *You Weren't Alone* (2021). A aclamação chega a 88% na crítica, enquanto a audiência fica em 42%. No *IMDb*, o filme possui uma nota de 5,8/10 entre 1,8 mil usuários da rede. *Ela Morre Amanhã* (*She Dies Tomorrow*, 2020), de Amy Seimetz, é ainda mais divergente: 84% da crítica contra 23% da audiência. No *IMDb*, o filme fica com 5,1/10 por 6,2 mil usuários.

Midsommar – O Mal Não Espera à Noite (2019), entre 399 críticos, é aclamado por 83% no *Rotten Tomatoes*. Na audiência do mesmo site, 63% recomenda. 20% a menos que a crítica especializada. No *IMDb*, todavia, os números são mais animadores, com 7,1/10 para 285 mil pessoas. A suposição de considerar que a crítica e o grande público estão no atual ciclo do horror divergindo de interesse, portanto, não pode ser defendida completamente. O suposto estranhamento em relação a essas novas abordagens traz números e plateias.

Hereditário (*Hereditary*, 2018), de Ari Aster, estreou um ano após o texto de Steve Rose definir os filmes de terror da A24 como “pós-horror”. Tanto o primeiro longa-metragem de Aster quanto o seu segundo, *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), foram justamente distribuídos pela produtora A24, que tem se especializado na produção de filmes independentes, como é o caso do ganhador do Oscar de Melhor Filme *Moonlight: Sob a Luz do Luar* (2016), *Ex-Machina: Instinto Artificial* (2014) e *A Tragédia de Macbeth* (2021); isto, além de apostar em tramas de horror modernos e inventivos, tais quais *O Farol* (*The Lighthouse*, 2019) ou *Ao Cair da Noite* (*It Comes At Night*, 2017).

Notada entre a crítica por ser uma distribuidora que privilegia autores e decisões não convencionais ao *mainstream*, ao grande público, a A24 tem estimulado a produção de um cinema mais voltado à reflexão, sim, mas gerado com isto que críticos de cinema e escritores culturais como Steve Rose (2017) cheguem a buscar

⁸¹ O *IMDb* (Internet Movie Database) é uma das bases de dados mais abrangentes e populares do mundo, onde usuários e cinéfilos colocam notas para lançamentos semanais e clássicos - de 1 até 10. O *Rotten Tomatoes* também mostra compilados de público, mas é mais reconhecido por catalogar as opiniões e resenhas críticas. É um agregador que se tornou muito popular e fonte principal para dimensionar opiniões por aclamação ou não, independente de uma nota de 0 a 10 e, sim, na porcentagem de um filme.

novas definições dentro do cinema de horror em função do impacto da distribuidora nas salas de cinema. Como dito, todavia, o caminho da A24 na atualidade se assemelha em espírito e forma ao cenário independente da década de 1940, onde a RKO passou a investir em horrores sugestivos de pouco orçamento que se distanciava da emblemática figura monstruosa popularizada pela Universal na década de 1930 com *Frankenstein* (1931), *A Múmia* (1932), *Drácula* (1931) e *O Lobisomem* (1941).

É importante trazer a discussão de Rose (2017) e do pós-horror, pois ele está atrelado à própria discussão do gênero. *Pânico* (Scream, 2022), de Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillett, por exemplo, já referenciou na metalinguagem do filme uma referência à terminologia. Os horrores que são adultos, humanos e englobam temas existencialistas, familiares ou de luto, com um foco dramático mais nas relações humanas que sobrenaturais, passaram a ser designados desta forma - o que traz a discussão à tona. Mas é imperativo que se note que essa discussão terminológica revela muito mais sobre as intenções que temos em categorizar períodos e refletir sobre gêneros como se fossem inerentes apenas ao nosso próprio tempo e de nenhum outro.

É natural que se busque diagnosticar movimentos devido a mutabilidade do gênero de horror, mas é preciso entender também de onde surgem ressignificações, quais seus contextos e como cada um desses filmes fazem parte de uma poderosa sinonímia de desenvolvimento genérico. Quando *Corra* (Get Out, 2017) estreou no circuito, algumas críticas, como a minha no jornal *Diário Catarinense*, arriscaram a criação de um horror racial a partir dali: “quando o espectador fica receoso de quem abrirá a porta da viatura policial no terceiro ato – um branco ou um negro – ficamos diante da manifestação aterrorizada não só de Peele, mas do negro na América” (LEHNEMANN, 2017). Mas eu mesmo caía na armadilha de, no meu desconhecimento sobre outros ciclos, buscar sintetizar um filme como uma singularidade no tempo. Estava equivocado, já que era comum no cinema dos anos 1970, com a *blacksploitation*, longas-metragens como *Blacula - O Vampiro Negro* (Blacula, 1972) e afins, o que mais tarde desenvolveu o conceito de *black horror*⁸². Na ânsia de diagnosticar momentos, de um modo destituído de olhar histórico, o crítico cultural ou o jornalista está propenso ao desatino.

⁸² O *black horror* e sua historicidade pode ser lido no livro *Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror* (2019), de Robin R. Means Coleman.

Midsommar - O Mal Não Espera a Noite (2019) é um filme distribuído pela A24, sem *jumpscares*, com ambiguidade moral, mas nada funda - apenas continua e expande. É fruto, sim, de sua época, de uma nova posição do protagonismo da mulher e de um ciclo que ganhou uma poderosa gama de filmes após o terrorismo doméstico impactar o Ocidente e promover uma nova política de medo, observando traumas de um ponto de vista metafísico e transcendental. É um filme de horror na assumpção da palavra, com uma estética voltada à experiência proveniente de uma monstruosidade, mas uma que não é clichê ou física - uma monstruosidade que é cultural e que desafia normas pregressas de personagens ocidentais, construindo um ambiente repugnante e corrompido. Um horror que julga e expõe nosso próprio sistema de crença e de valores socialmente adquiridos. Uma obra que tensiona a complexidade de nossa época, criando uma fricção entre o atraente e o repulsivo, o velho e o novo, o *eu* e o *outro*. É um filme que compreende um novo ciclo de um antigo subgênero, mas que carrega a essência conceitual da terminologia: um filme de horror.

2.5. MIDSOMMAR, UM HORROR FOLCLÓRICO

Produzido pela companhia A24, *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019) iniciou suas filmagens ao mesmo tempo em que *Hereditário* (*Hereditary*, 2018) estreava nos cinemas no dia 7 de junho e se tornava um sucesso comercial com um faturamento de \$44 milhões, sendo \$13 milhões na estreia nos EUA e com um orçamento de \$ 10 milhões, conforme dados do site *Box Office Mojo*⁸³. Ari Aster aborda este episódio nos extras do *blu-ray* da obra lançada no final de 2021 pela distribuidora Versátil, no qual afirma que passava por um período de separação e decidiu usar elementos do subgênero *folk horror* e exorcizar seus demônios através de um filme de horror. O cineasta utilizou algo famigerado no cinema de gênero acerca do uso de datas festivas e folclóricas para capturar gatilhos de medo sociológicos por parte do público – no caso de *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019), um solstício de verão incomum dentro de uma comunidade sueca⁸⁴.

⁸³ Esses dados ficam registrados no site Box Office Mojo. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/title/tt7784604>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

⁸⁴ Autores como Bordwell e Thompson (2011), Schatz (1981) e Rick Altman (2000) ponderam que, para ser maximizado o apelo de um filme de horror, a indústria percebeu que longas-metragens que trazem

Ari Aster usa em seu filme uma livre interpretação do solstício de verão chamado *Midsommarafton*, que ocorre anualmente entre os dias 20 e 26 de junho, e evoca tradições locais antigas da Suécia – a celebração é considerada a segunda mais importante do ano (atrás apenas do Natal), de acordo com o Museu Nórdico da Suécia, o *Nordiska Museet* (2022):

Assim como a própria noite de natal, o Midsommarafton também foi tema de folclore, com a vegetação sendo constantemente citada como fontes de poderes mágicos (...). Culturalmente, o icônico midsommarstång, o mastro das festividades, passou a ser visto como um símbolo fálico e um remanescente de um antigo culto de fertilidade. Mas essa cultura fértil, é importante dizer, também se refere à folhagem e à esperança de boa sementeira e colheita. A sociedade camponesa via essa magia e o culto da fertilidade, que foi historicamente herdado, como uma forma de dominar e controlar a imprevisibilidade da vida. (tradução nossa)⁸⁵

ciclos ou passagens do tempo que despertam um folclore ou uma cultura premeditada no público tem um impacto maior. Por isso, datas como halloween, sexta-feira 13, natal ou horários noturnos se tornaram comuns, já que privilegiavam um imaginário popular que se antecede ao cinema.

⁸⁵ Texto original: "Midsommar är vid sidan av julen den kanske viktigaste högtiden i Sverige. För många människor markerar den början på en period av ledighet och sommarens början. Historiskt sett går både midsommar och midsommarstången tillbaka på ett firande i norra Europa av vårens spirande växtlighet. I bondesamhället (det förindustriella samhället) innebar midsommar en brytpunkt i arbetsåret, medan själva midsommarnatten ansågs vara full av magiska krafter och övernaturliga väsen. Midsommardagens ursprungliga funktion som kyrkohögtid är numera nästan obefintlig. Också i Finland har midsommarfirandet en framskjuten roll som en av årets viktigaste högtider. Midsommar firas i Finland med bastu, midsommarbrasa, måltider med nypotatis, sill och årets första jordgubbar. Midsommarstången är mer ovanlig men förekommer bland annat på Åland. I Norge och Danmark kallas dagen S:t Hans dag och firandet är lite mer blygsamt. Är midsommarstången en fruktbarhetssymbol? En spridd föreställning är att midsommarstången representerar en fallossymbol och en kvarleva av uråldrig fruktbarhetsdyrkan. Visserligen finns fruktbarhet som ett tema i form av lövning och en förhoppning om god sådd, växtlighet och sedan skörd. Men det ska kopplas till bondesamhällets hårda villkor där magi snarast var ett sätt att bemästra tillvarons oförutsägbarhet." (Nordiska museet, 2023).



Figura 2: As festividades na Suécia. Fonte: Mark Markefelt, Nordiska Museet.

As festividades atuais ocorrem anualmente com rituais de dança e flores, mas sua historicidade alerta para um passado folclórico de feitiçaria, paganismo e rituais. No filme de Ari Aster, *Midsommar – O Mal Não Espera A Noite* (2019), uma interpretação livre mostra um ritual que ocorre a cada 90 anos, cujo papel da herança, do tempo e do controle da vida são os papéis centrais. Aster (2021) cita durante conversa com os produtores do filme, que, assim como a constituição da lenda aponta no site *Nordiska Museet* (2022), também gostaria de criar um conto de fadas adulto aterrorizante, contemplando os traumas de personagens codependentes dentro de uma sociedade coletivista.

A narrativa contempla a relação entre um casal de namorados, Dani e Christian, cujo relacionamento é ainda mais instabilizado pela morte da irmã depressiva e do assassinato de seus pais. No período de luto que Dani passa, Christian decide viajar com os amigos acadêmicos para explorar uma comunidade

pagã na Suécia, onde ocorre o evento que dá título ao filme. Dani decide ir junto a eles, a fim de deixar para trás a morte de sua irmã e de seus pais.

Essa forma de ilustrar o contato da civilização ocidental com uma comunidade pagã e fora do perímetro suburbano é algo que os teóricos do *folk horror* geralmente apontam como pontos de partida para ilustrar o subgênero do horror. Scovell (2017, p. 107, tradução nossa) afirma que esse tipo de obra apresenta um embate entre o rural e o urbano, entre o capital e o social:

Folk horror usa a alteridade que pode ser atribuída à vida rural para distorcer a própria realidade de seus mundos narrativos e muitas vezes para seus próprios meios explícitos. O confronto urbano-rural muitas vezes derrete as barreiras das lógicas físicas e temporais de um filme; como se o cenário da vila rural – um que está lentamente se transformando em uma periferia suburbana – distorcesse e aumentasse o que pode acontecer em sua zona, mantendo ainda alguma essência de credibilidade. Este duplo efeito de trazer memorabilia histórica e cultural do ruralismo é, por uma questão de simplicidade, nomeado como “ruralidade” (...). Em outras palavras, é a mistura de realidade e o rural (no sentido conceitual) para produzir um efeito de estranheza.⁸⁶

O Museu Nórdico da Suécia, o *Nordiska Museet* (2022), igualmente aponta esse confronto entre o período agrícola e o período industrial, baseando-se no fato de que, como em outras partes da Europa, a industrialização fez com que muitos deixassem o campo e voltassem para a cidade, e passou a utilizar o campo como uma evocação de algo antigo, de algo histórico e fora do perímetro suburbano: “muitos moradores da cidade tinham parentes que eram agricultores ou que viviam por lá num pedaço de terra. Deixar a cidade apenas no solstício se tornou uma característica forte de celebração”. O cinema não inventou, mas evidenciou esse pensamento geral, no qual o mundo agrário pode ser visto como supersticioso e inocente, contrastando-o com o iluminismo racional do homem da cidade ou do homem moderno – ainda que estes mesmos tenham suas credences religiosas ou sociológicas.

⁸⁶ Texto original: “Folk Horror uses the otherness that can be attributed to rural life to warp the very reality of its narrative worlds and often for its own explicit means. Gladwell’s film is a perfect example of this as the urban-to-rural clashes melt down the barriers of logic, physics and time in the film; as if the setting of its rural village – one which is slowly mutating into a suburban outlier – twists and augments what can happen in its zone whilst still retaining some essence of believability. This twin effect of bringing in historical and cultural memorabilia from British ruralism is, for the sake of simplicity, named in this chapter as ‘rurality’; the simultaneous grounding in the real world rural and the mythologising effect it also creates, where fantastical, surreal and horrific events can spring forth. In other words it is the mixing of reality and the rural (in the conceptual sense) to produce a symbiotic effect of eeriness.” (Scovell, 2017, p. 107).

O folclore sempre conversou com o horror e vice-versa. As histórias sobre bruxaria, vampiros, lobisomens e magia, de maneira geral, atravessaram gerações – da literatura ao cinema. O documentário *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021), lançado em VOD em 2022, inicia com um texto falado que diz exatamente: “cuidado com a floresta, com o desconhecido”. Essa é a prosa rítmica do folclore do horror: a curiosidade pelo aspecto sombrio das florestas, os rituais que fazem parte da natureza primitiva e o qual nossa sociedade capitalista ocidental renegou com a industrialização. É também do desconhecido e do contato com o outro, com o diferente, que a literatura sobre o gênero do horror se estabeleceu - de supor que o que não reconhecemos como nosso é monstruoso.

Em *O Horror Sobrenatural na Literatura*, H. P. Lovecraft (1987, p. 10) reflete que “a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido” – daquilo que o leitor ou o espectador mais consegue sentir do que refletir. É o mesmo motivo pelo qual autores como Luís Nazário (1998) escrevem que a lógica do horror depende muito da aparência e das máscaras imaginativas do que não seria de fato humano. O que não seria humano ou ordinário no nosso sistema de pensamento? Ora, tudo o que fosse extraordinário ou o que não conhecesse. O monstruoso seria, como Nazário pondera em *Da Natureza dos Monstros* (1998), um ataque à racionalidade. Ou, melhor, aquilo que determinado contexto, determinada sociedade, determinada civilização, avalia externamente como sendo irracional. Como já vimos, muito da obra escrita de Noel Carroll (1999) tem a ver com essa afirmação – a de que o horror seria o contato com o extraordinário, com o monstro, com o mal, com o repugnante.

Ari Aster elabora uma narrativa que endossa o horror como efeito emocional, como experiência traumática, como contato com o desconhecido, tal como Robin Wood (2018) reconhece ou Bordwell e Thompson (2011) abrangem em *A Arte do Cinema*. Além disso, o cineasta também aponta para o atual contexto do filme de horror moderno, cujo tom de horror real é vívido e calcado em traumas vitais, como o luto, a depressão, o contato com a morte, o ritualístico, o contato com o estranho, com o diferente, com outra civilização, o estranhamento frente ao extraordinário. Pelos olhos de Dani, a protagonista e a relatora de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), o diretor observa o embate entre o campo e a cidade, outras culturas, outras formas de pensar, outros rituais e outras formas de sacrifício. É uma narrativa que se desenvolve não pelo sobrenatural, mas pela condição humana cuja estranheza se

reflete em tons comunais - pela distorção que temos uns dos outros por lentes culturais distintas.

Midsommar - O Mal Não Espera a Noite (2019) é um longa-metragem rico em complexidade que nos permite mergulhar no próximo capítulo da dissertação a respeito do que é folclórico em sua obra, quais são os horrores que a obra carrega filosófica e esteticamente e, em última análise, como isso se reflete em sua protagonista. O próximo capítulo capitaneará uma discussão mais abrangente sobre as origens do *folk horror*, o ruralismo e os diferentes ciclos vividos pelo subgênero que espalhou momentos sociais díspares. Exploraremos como o *folk horror* é capaz de traduzir uma representação de reconciliação do presente com o passado, do comunal com o social e o *eu* com o *outro*.

3. FOLK HORROR

Com o conceito de horror que cerca *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) estabelecido, é importante observar ainda algumas questões relacionadas ao folclore que se reproduz no filme e o que de fato é este subgênero do *folk horror*, como ele surge e o que lhe transforma em um capítulo particular na história cinematográfica do gênero. Como compreendemos anteriormente, a essência do horror cinematográfico como gênero vem de fórmulas e de expectativas expressas do público, num acordo tácito entre indústria, realizadores e público; porém, o ciclo do *folk horror* e seus momentos influentes carregam contextos culturais díspares, sendo o primeiro proveniente da década de 1960 e, o mais atual, pós 2001.

Ao longo deste capítulo, nós buscaremos uma definição ao folk horror, observando suas características distintas dentro do gênero e suas origens históricas, ao mesmo tempo que traçaremos um relato sobre os primeiros filmes que enunciaram o subgênero no cinema, refletindo sobre tensões culturais e sociais. Avaliaremos a importante influência britânica no isolamento e na herança de um passado sangrento e pagão até chegar aos terrenos férteis e recentes do subgênero. Por consequência, nós avaliaremos o início da corrente moderna do folk e seu interesse encaminhado mais ao trauma do que à religião, estipularemos o conceito de Scovell (2017) a respeito da corrente do folk horror, e como a América se interessou pelas possibilidades dessa onda.

Esperamos com isto, ao fim deste capítulo, abranger uma compreensão das duas ondas conhecidas do *folk horror*, não somente se dedicando a traçar o histórico e o temático, mas também reforçando a importância de *Midsommar – O Mal Não Espera à Noite* (2019) nesta sinonímia. Finalmente, nós aspiramos analisar através dos filmes escolhidos por essa dissertação conexões importantes do subgênero com a sociedade, cultura e alteridade, elucidando – assim – novas expectativas e reflexões.

3.1. O FOLCLORE E O PRENÚNCIO DE UM FOLK HORROR

A ideia do folclore como ciência é recente e pensada desde o rompimento do Romantismo com a racionalização. Na literatura, a primeira vez que a palavra foi

utilizada foi em 1846, pelo inglês William John Thoms, na revista *Athenaeum*: “o emprego do vocábulo designou os modos, os costumes, as superstições, os provérbios antigos que estavam se perdendo e ainda poderiam ser em parte recuperados (...) sua origem advém do saber do povo” (Neia, 2017, p. 201). Em *O folclore e a escrita da História* (2017), Vitor Hugo Silva Neia apontava que, além de um aspecto político nacionalista em manter elos culturais com o passado de uma nação, a proximidade do Romantismo com o folclórico provinha do interesse em reescrever o material que era contado por idosos e iletrados em material impresso. Diz Neia (2017, p. 204): “Na prática, desde o início do século XIX, compiladores como os irmãos Grimm interferiram na natureza desses objetos, convertendo fontes orais em escritas e adaptando seu conteúdo ao gosto dos leitores da época”. Abordavam-se mitos, lendas e histórias infantis ou adultas. Recriava-se pensamentos do passado para transmitir noções românticas do próprio presente e de um sentimento mais primitivo. Giulio Carlo Argan, em *Arte Moderna* (1992), observa o mesmo nas artes – que os românticos não falavam em sociedade, mas falavam de povo e existia um retorno poético às tradições.

Inicialmente esboçado por Haggard em 2004, o desenvolvimento do que hoje é conhecido como *folk horror* no cinema é relativamente novo. Suas primeiras descrições são provenientes da literatura gótica inglesa e ficaram estabelecidas por Oscar James Campbell, no *The English Journal*, em abril de 1963, conforme descrito no documentário *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021), de Kier-La Janisse. Campbell era um teórico shakespeariano que se debruçou sobre as obras do poeta William Wordsworth (1770 - 1850) e as comparou com as baladas alemãs populares de Gottfried August Bürger (1747-1794), as quais serviram de influência para criar uma teoria sobre a presença do folclore popular nos textos literários macabros do Reino Unido e, conseqüentemente, do cinema.

Esse *folk horror* se alimentava por narrativas que evocavam rituais antigos e a presença da fricção entre o novo e o ancestral, com constante presença da presença de temores católicos e urbanos sobre o que “vem de fora” - literária e cinematograficamente. Essas tradições eram constantemente associadas aos perigos do que era oriundo do passado ou da floresta, com heranças históricas e o medo do desconhecido, aliado às prosas. No cinema, o *folk horror* começou a emergir no Reino Unido conforme apontado por Adam Scovell (2017) através do que foi chamado de Trindade Profana, formada pelos filmes *O Caçador de Bruxas* (*Witchfinder General*,

1968), de Michael Reeves, *O Estigma de Satanás* (*Blood of Satan's Claw*, 1971), de Piers Haggard, e *O Homem de Palha* (*The Wicker Man*, 1973), de Robin Hardy. Mas seu reconhecimento crítico é recente: foi pela série documental *A História do Horror* (*A History of Horror*, 2010), apresentada por Mark Gatiss, ao se referir à tríade profana como *folk horror* que o termo chegou a um público mais vasto, passando-se a discutir mais seriamente o subgênero. A partir das observações trazidas pelo documentário, os realizadores exploraram a trajetória do *folk* britânico e como ele foi capaz de influenciar novas obras, como é o caso de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Segundo Scovell (2017) e Stephen Jones (2021), o *folk horror* acaba se originando basicamente em solo britânico por já haver uma tradição literária do gótico em livros de Blackwood (2013)⁸⁷, Machen (2017)⁸⁸ e Scott (2021). Na introdução de *Randalls Round: Nine Nightmares* (p. 10, 2021), por exemplo, Aaron Worth descreve a literatura de Eleanor Scott como “um retrato dimensional da Oxford do início do século XX quanto à política de gênero e como as mulheres são ameaçadas em diferentes formas de ‘sacrifício’ humano”. A expressão do sacrifício é aludida pela autora três vezes no livro⁸⁹, sendo que a mais interessante é exposta no conto *The Menir*, do livro *Randalls Round* (Scott, 2021, p. 213, tradução nossa):

"Meu querido Melsome", disse ele, com um encolher de ombros, "a superstição é ampla em seus próprios ossos. Há muitos anos, o Menir era um ídolo e costumava receber sacrifícios humanos. Eles acreditam que ainda tem fome; daí as flores e frutas e assim por diante, na esperança de saciar seu terrível apetite. É inútil tentar detê-lo. A única maneira de erradicá-lo seria livrar a aldeia do monólito, e isso, meu amigo — admito francamente — exigiria um homem mais corajoso do que eu. É uma coisa estranha, esquisita. Viva aqui um tempo, e descubra por si mesmo", acrescentou, ao perceber o olhar do outro de desgosto e ceticismo misturados; "Viva aqui por um tempo e descubra por si mesmo - como eu fiz." E o rosto do vigário de repente se

⁸⁷ O sentimento de estarmos bem longe do mundo dos humanos, o extremo isolamento, o fascínio deste singular reino de salgueiros, ventos e águas, em breve nos enfeitiçou a ambos, de modo que dissemos entre risos um ao outro que, por direito, deveríamos possuir um certo tipo de passaporte especial que nos desse admissão a esses lugares, e que, até certo ponto e de um modo audacioso, entrávamos sem pedir permissão num pequeno reino separado de deslumbramento e magia, um reino que deveria estar reservado apenas àqueles que ao mesmo tivessem direito, cheio de avisos secretos para os intrusos, mas tão-só para os que possuíssem a imaginação capaz de os descobrir". (Blackwood, 2013, p. 5)

⁸⁸⁸⁸ "Eu sei que o corpo pode ser separado em seus elementos por agência externa, mas eu me recusei a aceitar o que vi. Pois aqui havia alguma força interna, da qual nada sei, que causou a dissolução e mudança." "Aqui também estava todo o trabalho através do qual o homem fora feito repetido diante de meus olhos. Eu vi a forma variar de sexo a sexo, dividir-se de si mesma, e depois se unir novamente. (Machen, 2017, p. 46)

⁸⁹ Além da introdução de Aaron Worth, a expressão pode ser vista também em: "Na tumba fora oferecido o sacrifício; e a lua eterna olhou para a terra quieta e frutífera" (Scott, 2021, p. 125).

desgastou, para maior desconcerto do sr. Melsome, um olhar de medo simples e inconfundível.⁹⁰

A história do estrangeiro ou do acadêmico que vai até uma comunidade isolada e testemunha um ritual pagão é exposta no livro de Eleanor Scott, a qual também serviu de referência ao documentário *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021): “os poucos estranhos que chegam à aldeia isolada, quando contam a história da breve estada do pároco entre eles, murmuram educadamente e passam” (Scott, 2021, p. 225).

O *folk horror* como subgênero do cinema de horror passou a ser enunciado a partir dos anos 1960, mas o termo foi cunhado realmente cerca de quarenta anos depois, nos anos 2000, após o desenvolvimento de uma corrente suficientemente agregadora para fundamentar o ciclo narrativo. Contextualmente, na primeira onda de filmes, a Europa tratava o campo apenas como local de descanso ou férias, à medida do tempo, numa linguagem cada vez mais colonizadora. Enquanto nos EUA, em paralelo, os hippies surgiam com uma herança que renegavam o capital e estimulava a contracultura, o desprendimento material e a emancipação sexual. Era uma época, de acordo com Scovell (2017, p. 25), na qual a terra e a liberdade estavam em pauta e fundamentavam as tendências da produção do *folk horror*:

esse movimento (hippie) pode ser associado a uma reversão a ideias mais antigas, mas exploradas dentro de novas liberdades sociais, produzindo interesse neste período em uma ampla gama de áreas, como música popular e folclore, astrologia, ideais transcendentalistas do século XIX e a cultura Wicca. (tradução nossa)⁹¹

⁹⁰ Texto original: ““My dear Melsome,” he said, with a shrug, “superstition is broad in your own bones. Many years ago, the Menhir was an idol and used to receive human sacrifices. They believe it is still hungry; hence the flowers and fruits and so on, in the hope of sating its terrible appetite. It is useless to try to stop it. The only way to eradicate it would be to rid the village of the monolith, and that, my friend—I frankly admit—would require a braver man than I. It’s a strange, eerie thing. Live here a while, and find out for yourself,” he added, noting the other’s look of disgust and skepticism mixed; “Live here a while and find out for yourself—as I did.” And suddenly the vicar’s face wore, to Mr. Melsome’s greater discomfiture, a look of simple and unmistakable fear”. (Scott, 2021, p. 13).

⁹¹ Texto original: ““The counterculture that developed during the 1960s was an alternative lifestyle chosen by individuals who would eventually become known as hippies, freaks or long hairs. Members of the counterculture held convictions similar to that of the New Left movement in that they wanted to overhaul domestic policy within the United States’ (2016). This movement can be coupled with a reversion to older ideas but explored within such new social freedoms, producing interest in this period in a wide-ranging array of areas such as Folk Music and Folklore, Astrology, nineteenthcentury Transcendentalist ideals and Wicca Magic. This ties heavily to trends in Folk Horror production as well.” (Scovell, 2017, p. 25).

Para Scovell (2017) ou Jones (2021) existe uma série de elementos que traduzem o *folk horror* como um subgênero, nas quais geralmente se expressa o passado ou algum elemento folclórico do passado no meio da natureza e do campo em contraste à civilização. Envolve também contumazmente antigas práticas ou tradições pagãs, com o poder do ritual ou de contar histórias coletivamente como espinha dorsal. No documentário *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021), a definição passa por “uma justaposição do prosaico e do estranho, sabedorias antigas que há muito tempo foram reprimidas e esquecidas se levantando novamente pela consternação do homem moderno complacente, além de personagens que viagem para uma comunidade rural fora da cidade e descobrem uma conspiração pagã ou algo pré-cristão que sobrevive apesar da cultura dominante”. Os entrevistados do documentário são unânimes ao observar o ambiente como um ponto de partida indissociável ao folk e o retorno dos reprimidos como base para a pergunta: “e se estávamos certos há séculos atrás?”. Mas certamente a definição mais poética se encontra na literatura de Scovell (2017, p. 234, tradução nossa), em *Folk Horror – Hours Dreadful and Things Strange*:

É aquele que conecta o passado e o presente para criar um choque de sistema de crenças e pessoas; modernidade e iluminismo contra a superstição e a fé; e a própria violência inerente a nós como pessoas. É o mal sob o solo, o terror no sertão de uma vila esquecida, a solidão em um bloco de torres e os fantasmas que assombram pedras e riachos de água escura e solitária. É ao mesmo tempo nostálgico e questionador dos dias passados, romântico em seu fascínio pelos caminhos de uma sociedade mais aberta, mas que também é realista em sua honestidade em torno de seu preconceito e violência. São narrativas de horas terríveis e coisas estranhas, uma trilha que requer literalmente uma caminhada e uma travessia para entender completamente seu funcionamento interno.⁹²

Tanto o documentário de 2021 sobre o subgênero quanto Scovell (2017) expõem as heranças imperialistas na forma como os debates são construídos e falam sobre as tradições. *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021) descreve a austeridade presente nos anos 1970 como uma forma de

⁹² Texto original: “It is one that connects the past and the present to create a clash of belief systems and people; modernity and Enlightenment against superstition and faith, the very violence inherent within us as people. It is the evil under the soil, the terror in the backwoods of a forgotten lane, the loneliness in a brutalist tower block, and the ghosts that haunt stones and patches of dark, lonely water. It is both nostalgic for and questioning of days gone by, romantic in its allure of a more open society’s ways, but realistic in its honesty surrounding their ultimate prejudice and violence. It is tales of hours dreadful and things strange, a media that requires a literal walking and traversing to fully understand its inner workings” (Scovell, 2017, p. 234).

chamamento para o antigo como uma forma de contracultura – afinal, o paganismo voltava com uma discussão mais filosófica e feminista sobre bruxaria.

Essa discussão é vista no livro lançado por Jeffrey B. Russell e Brooks Alexander, *História da Bruxaria* (2019), no qual os pesquisadores evidenciam que a maioria dos neopagãos observam a bruxaria moderna como uma sobrevivência do paganismo suprimido dos longos séculos cristãos. Russell e Alexander (2019) não procuram esmiuçar todas as teorias, mas relatam a construção acerca do pensamento moderno desde as primeiras amostras de feitiçaria como uma forma de conferir poder pessoal num mundo amedrontador. É uma tentativa de influência na natureza. Nas suas pesquisas, Russell e Alexander (2019, p. 28) observam que a bruxaria sempre esteve aliada a uma cultura de rebeldia: “se formou a partir da religião pagã, do folclore, da heresia cristã e da teologia”.

A forma histórica como a mulher foi tratada como uma figura dentro de uma sociedade de medo é a tese defendida por Silvia Federici em *Calibã e a Bruxa* (2017), no qual a autora debate as raízes da dominação masculina, da construção da identidade social e do conceito de corpo como objeto fora do espectro humano. A teórica traz que “as hierarquias sexuais quase sempre estão a serviço de um projeto de dominação” (Federici, 2017, p. 13) e que as feministas trouxeram o corpo para a discussão pela representação de que ele seria uma constituição milenar da representação de uma lógica pautada por comunicação, desejo, apropriação e submissividade.

O mal e o medo sempre foram artifícios usados para o controle, descreve Federici (2017), que igualmente é pautada pela relação do mundo com o que considera alarmante – no caso das mulheres do período da caça às bruxas, a independência e sua heresia. Para ela, o medo está na relação social com o que está exposto e no conhecimento cultural sobre o que está exposto. A teoria de Federici propõe uma aproximação da sensação do medo e do horror de uma sociedade com as suas limitações diante de algo: “não surpreende que 'canibal', 'infiel', 'bárbaro', 'raças monstruosas' e 'adorador do diabo' fossem modelos etnográficos (...), proporcionando o filtro com que missionários e conquistadores interpretaram as culturas.” (Federici, p. 383, 2017).

A protagonista de *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019), Dani, é interpretada pela atriz Florence Pugh e, é por ela, que os laços comunitários, as heranças culturais, a emancipação sexual e as diferentes culturas sobre morte são

evidenciadas na linguagem cinematográfica do filme. É através de seus olhos que o mundo ocidental se reproduz e o desconhecido da sua viagem modifica seu comportamento. Afinal, não estamos diante “ponto de vista de um sujeito universal, abstrato, assexuado” (Federici, p.36, 2017), mas de uma mulher enquanto protagonista, que é percebida dentro de um gênero mutável, como o horror, conforme as associações e a sociedade crescem.

3.2. A INFLUÊNCIA BRITÂNICA

A bruxaria no cinema foi comumente representada como um símbolo. Como cita o livro *História da Bruxaria: Feiticeiras, Hereges e Pagãos* (2019), de Jeffrey B. Russell e Brooks Alexander, nos EUA, o julgamento de Salem fez com que o tema se tornasse um folclore popular. Para Russell e Alexander (2019, p.156) existiu uma importância quanto ao próprio contexto político, de tempo e de espaço, para que Salem se envolvesse numa trama tão mortífera: “Enquanto a maior parte dos acusadores vivia na zona oeste da vila, a maioria dos acusados e aqueles que os apoiavam viviam na zona leste. A ambiguidade do status legal da vila de Salem (em contraste com a cidade) tinha causado disputas políticas e ressentimentos”. Novamente, nós conseguimos observar o contraste entre campo e cidade, que é tão comum ao horror folclórico, ao mesmo tempo que existe uma inconsciente amostragem de leste/oeste, oriente/ocidente, nas discussões.

No documentário *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021) afirma-se que a bruxa representa o quanto a humanidade é desconfortável com o poder feminino e como o mundo frente ao desconhecido se posiciona contra ele, como se fosse algo louco ou diferente. Russell e Alexander (2019, p. 13) afirmam que a bruxaria, no entanto, é “considerada como uma religião de pleno direito por numerosas instituições, inclusive as forças armadas e o sistema legal dos Estados Unidos”. O livro *História da Bruxaria* argumenta durante o livro que o folclore e os diferentes contextos cristãos foram moldando a época através de uma herança estrutural, principalmente por meio do colonialismo: “a crença de uma época se torna a superstição de outra” (Russell; Alexander, 2019, p. 15). Ao decorrer da

literatura dos dois⁹³, conversa-se com a própria ética de Frederici (2017), que expõe a renegação da mulher e a perseguição de sua independência e seu corpo através dos tempos.

Aos poucos, a bruxa se tornou uma forma de expressão antropológica feminista, afinal. No cinema, o primeiro filme do gênero a reconhecer isso foi *Häxan - A Feitiçaria Através dos Tempos* (Haxan, 1922), mas aos poucos isso pode ser visto até em filmes com temáticas de protagonismo feminino como *A Maldição da Bruxa* (Hagazussa, 2017) ou *Maria e João: O Conto do Dia Das Bruxas*, (Gretel & Hansel, 2020) que colocam a mulher no controle das ações.

No primeiro período do *folk horror*, no Reino Unido, surgia o filme que iniciava a tríade profana: *O Caçador de Bruxas* (*Witchfinder General*, 1968), de Michael Reeves. Baseado numa história real, a obra se passa durante a guerra civil inglesa e iniciava com o inquisidor interpretado por Vincent Price matando sadisticamente uma bruxa. O filme usava a corrupção do establishment como uma forma de provocação e seu impacto era muito fruto das imagens que chegavam do Vietnã nos anos 1960, conforme o documentário *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021). É um dos mais violentos do período. Reeves se interessava pelo choque da época e não se reprimia em expor crianças assando batatas numa fogueira na qual minutos antes haviam queimado uma bruxa. Jonathan Rigby, um dos escritores de *A History of Horror* (2010), destaca no documentário que, para ela, a misoginia de filmes como *O Caçador de Bruxas* (*Witchfinder General*, 1968) chegaria mais tarde em muitos *westerns*. Em entrevista para a *Rolling Stone* (2020), Gabriela Larocca ao falar sobre o filme *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), de Ari Aster, avalia o filme de Reeves: *O Caçador de Bruxas* (*Witchfinder General*, 1968), com Vincent Price, é um dos longas no qual a ótica da perseguição é construída como algo negativo, então, as mulheres perseguidas não são bruxas de verdade. Elas são vítimas na Inglaterra". De fato, a única coisa que o filme de Reeves traz em consonância com seus irmãos do período é a ambientação inglesa no campo e a violência, cujo protagonismo é claro.

⁹³ “A correlação social estabelecida entre bruxaria e mulheres é das mais acentuadas (...) A misoginia que se manifestou com tanta virulência durante a caça às bruxas estava amparada em uma longa e antiga tradição. A maioria das sociedades dispensou às mulheres uma posição inferior, e a misoginia da civilização ocidental foi alimentada por, pelo menos, três fontes: a tradição literária clássica, a religião hebraica e o dualismo” (RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 147-150).

Scovell (2017) vai observar que, o *folk horror*, apropria-se da paisagem inglesa campestre como um grande elemento narrativo e, com isso, diferentemente do *slasher*, explorava mais a estética do isolamento, da vulnerabilidade e da mata. O campo abraçava as histórias populares da floresta, os contos de fadas, o que era desconhecido, ao contrário do uso predominante americano dos jovens ocidentais sedentos por sexo que se encontravam diante de uma ameaça monstruosa que os matava para punir a libertinagem. Ambos são produzidos para explorar raízes cristãs, mas com objetivos diferentes: o retorno do recalcado no caso inglês provém da religiosidade e da batalha entre o rural e a cidade, enquanto os americanos se interessavam pela virgindade e o pecado. Diz Scovell (2017, p. 53, tradução nossa) sobre a paisagem característica destes filmes do período:

A paisagem pode ser usada para isolar, mas, especialmente no British Folk Horror, os domínios de possibilidades abertos por uma ênfase estética e temática na paisagem levam a uma enorme gama de funcionamentos complexos. Como Reggie Oliver observa (...): o isolamento desempenha seu papel. Ele escreve sobre o protagonista típico de James sendo “o de uma figura isolada e, portanto, vulnerável, algo em desacordo com o mundo, que é levado à beira da loucura por uma série de eventos inexplicáveis” (2012: 8). A relação britânica com a paisagem é complexa e está entrelaçada na história de sua prática artística, e o Folk Horror se baseia fortemente nessa prática ao se situar obtusamente em seu contexto, simultaneamente, virando-o de cabeça para baixo. De certa forma, está aumentando o ideal romântico de abraçar emoções mais sombrias em relação à paisagem, mas fazendo isso em uma extensão que só é conceivelmente possível na era pós-mecanizada do século XX, quando as guerras calcificam qualquer noção tão simplista de uma fuga dentro de si para ambientes rurais.⁹⁴

Scovell (2017) chama de ruralidade essa ida do perímetro urbano para o campo. Na ruralidade descrita por ele, o sentido do passado estará intrínseco ao folclore, aos mitos e aos fundamentos ritualísticos de nossos antepassados, além da colisão entre o que é moderno (fundamentado pela cidade) contra o antigo

⁹⁴ Texto original: “Landscape can be used to isolate but, especially in British Folk Horror, the realms of possibilities opened up by an aesthetic and thematic emphasis on landscape leads to a huge range of complex functioning. As Reggie Oliver notes of James’ work, however, isolation does play its part, revealing a stark fugue on the ideas of the Folk Horror Chain. He writes of James’ typical protagonist being ‘that of an isolated, and therefore vulnerable, figure somewhat at odds with the world, who is taken to the edge of madness by a series of inexplicable events’ (2012: 8). The British relationship with landscape is a complex one that is intertwined within the history of its artistic practice, and Folk Horror builds heavily upon this practice by sitting obtusely within its context, simultaneously turning it upon its head. It is in some ways heightening the Romantic ideal of embracing darker emotions towards the landscape but doing so to such an extent that is only conceivably possible in the post-mechanised age of the twentieth century, when wars calcified any such simplistic notion of an escape within rural climes.” (Scovell, 2017, p. 53).

(fundamentado pelo campo). É essa fricção, segundo Scovell (2017, p. 107), que causará o desconforto e o horror dessas obras: “o folk horror usa a alteridade que pode ser atribuída à vida rural para distorcer a realidade de seus mundos narrativos e muitas vezes derreterem barreiras de lógica, física e tempo nos confrontos urbano-rural”.

Ao falar sobre os outros filmes da trindade profana, Scovell (2017, p. 109, tradução nossa) também aponta que essa ruralidade influenciadora do *folk* representará sempre gerações anteriores ao senso comum dominante e suas respectivas práticas, tanto num período insólito quanto num presente em que a tradição ocidental seja confrontado pelo pagão: “The Wicker Man (1973) e The Blood on Satan’s Claw (1971) exploram esse senso de ruralidade, pois ambos seguem comunidades cujo sustento é derivado da terra e cujos sistemas de crenças são baseados nela”⁹⁵. As obras mencionadas exploram o além da terra, expondo igualmente como essas obras são capazes de mergulhar na natureza das coisas, cultural e ritualisticamente.

Segundo o documentário *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021), Rod Cooper, em 1970, ao escrever para o periódico *Kinematograph Weekly* sobre *O Estigma de Satanás* (*Blood on Satan’s Claw*, 1971) referiu-se ao filme pela primeira vez como um estudo do horror folclórico no artigo “*Folk Horror Study from Hemdale and Chilion*”. Essa afirmação é confirmada por Kirby e por autoras como Dawn Keetley (2023), embora não se encontre a publicação na íntegra do arquivo do *British Newspaper Archive* (2023)⁹⁶. Essa seria uma das primeiras referências ao subgênero por *folk*. Piers Haggard, ao falar sobre o filme no documentário *Woodlands Dark and Days Bewitched* (2021), corrobora o termo que ele mesmo teria criado ao lembrar que durante as filmagens do filme lembrava dos contos populares que ouvia quando criança sobre histórias que tinham ambientação na floresta. A época também era marcada pela menina Mary Bell, a criança assassina, que matou um menino de três anos. Haggard estava também interessado na violência das crianças, além de Scovell (2017, p. 24, tradução nossa) reconhecer um aspecto

⁹⁵ Texto original: “Both *The Wicker Man* and *The Blood on Satan’s Claw* tap into this sense of rurality as they both follow communities whose livelihood is derived from the land and whose belief systems are based around it” (Scovell, 2017, p. 109).

⁹⁶ Keetley (2023) citará essa matéria no livro *Folk Horror: New Global Pathways*, onde escreve que embora esteja referenciada *The Encyclopedia of Fantastic Film and Television* não tem a assinatura de Cooper. A matéria está na *Kine Weekly*, 633/3262 (1970).

de movimento contracultura britânico que incidia não só no filme de Haggard, como em toda a trindade profana:

Por 'contracultura', é a evolução da cultura popular social que surgiu dramaticamente durante a década de 1960 no ocidente. Na sua iteração aqui, o termo é ainda mais específico ao olhar para o influxo da cultura das drogas, a revolução sexual, ideologias de vanguarda e outros elementos que se tornaram mais proeminentes na Grã-Bretanha e na América no final dos anos 1960, resultando em uma coleção definitiva de narrativas contrárias às artes de modos culturais mais conservadores. Como Adam Richards escreve, 'A contracultura que se desenvolveu durante os anos 1960 foi um estilo de vida alternativo escolhido por indivíduos que eventualmente se tornariam conhecidos como hippies, freaks ou cabeludos. Membros da contracultura tinham convicções semelhantes às do movimento Nova Esquerda, na medida em que queriam reformular a política doméstica dentro dos Estados Unidos' (2016).⁹⁷

Começando com um fazendeiro encontrando a parte de um crânio enquanto arava seu campo, *O Estigma de Satanás* (*Blood of Satan's Claw*, 1971) tem como tema a juventude sendo seduzida pelo anticristianismo e como a comunidade enfrenta esse crescente de mal e de ódio. É como *O Caçador de Bruxas* (1968) um filme predominantemente masculino, onde a mulher é fruto de objetificação para a violência fetichista. Existem algumas questões que serão rotineiras nos *folk horrors*, como os vilarejos afastados, a ótica anticristã, o isolamento, inquisidores, reverendos, policiais e a malícia na floresta. Dos três filmes, ele talvez seja o mais próximo de um conto de fadas.

Scovell (2017) desenvolve uma teoria chamada Corrente do Horror Folclórico, ou the *Folk Horror Chain*, na qual ele enumera elementos que entrelaçam os três filmes da trindade e fundamentam o subgênero: I) a paisagem, que reproduz um caráter à trama que definirá ações dentro de uma comunidade ou numa lógica de

⁹⁷ Texto original: "By 'counter-culture', a term to be used throughout this book, it is referring to the evolution of social popular culture that arose dramatically during the 1960s in the west. In its iteration here, the term is even more specific by looking at the influx of drug culture, the sexual revolution, avant-garde ideologies and other elements that became more prominent in Britain and America in the late 1960s, resulting in a definite collection of counter narratives in the arts to more conservative cultural modes.4 As Adam Richards writes, 'The counterculture that developed during the 1960s was an alternative lifestyle chosen by individuals who would eventually become known as hippies, freaks or long hairs. Members of the counterculture held convictions similar to that of the New Left movement in that they wanted to overhaul domestic policy within the United States' (2016). This movement can be coupled with a reversion to older ideas but explored within such new social freedoms, producing interest in this period in a wide-ranging array of areas such as Folk Music and Folklore, Astrology, nineteenthcentury Transcendentalist ideals and Wicca Magic. This ties heavily to trends in Folk Horror production as well" (Scovell, 2017, p. 24).

protagonismo; II) o isolamento, cuja paisagem precisará fornecer para esse ambiente *folk*, no qual a floresta se tornará maligna e convidativa da mesma maneira:

A paisagem deverá isolar o grupo de personagens num lugar que de alguma forma é diferente da sociedade geral como a conhecemos atualmente (...) este isolamento, deve-se afirmar, não precisa necessariamente ser de caráter rural como na trilogia; pode ocorrer visceralmente em formas mais urbanas também. Contanto que as pessoas passem pela ruptura de algum progresso social estabelecido do mundo diegético (Scovell, 2017, p. 30, tradução nossa)⁹⁸

Ainda na *folk horror chain*: III) sistemas de crenças e moralidade distorcido. Scovell (2017) aponta que além da ambientação física, o trauma imposto pela comunidade ou na comunidade deve ser também psicológico, algo que distorça o status quo social no contexto em que essas obras chegam às telas. Ele usa o exemplo de *O Homem de Palha* (*The Wicker Man*, 1973):

Por exemplo, se *Wicker* fosse de alguma forma ambientado durante um período muito anterior da história, a execução final talvez não fosse tão chocante no contexto da normalidade daquela época anterior, mas talvez apenas dentro de sua reflexão distante; quando *Howie* viaja para *Summerisle*, ele está viajando fisicamente para longe de uma sociedade mais estabelecida, mas também viajando culturalmente de volta no tempo por causa desse contexto. As narrativas de Horror Folclórico precisam desse platô longe de olhos tão modernos, seja uma ilha explorando a Corrente do Golfo na Escócia, uma vila infeliz o suficiente para estar longe e fora do progresso em *East Anglia*, ou mesmo uma estação de metrô de Londres abandonada há muito tempo esquecida pela sociedade agitada acima dela. (Scovell, 2017, p. 31, tradução nossa)⁹⁹

O último elo, para Scovell (2017), da *folk horror chain*, é o resultado dessa distorção com os horrores provenientes disto, o que ele chamará de: IV) acontecimento/invocação. O *folk horror* será proveniente de rituais que são

⁹⁸ Texto original: The landscape must in some way isolate a key body of characters, whether it be just a handful of individuals or a small-scale community. This isolation, it must be stated, does not necessarily need to be of a rural character as in our core trilogy and, as will be seen in later chapters, it can occur viscerally in more urban forms as well. As long as people are cut off from some established social progress of the diegetic world, the Folk Horror Chain can continue in its horrific domino effect. " (Scovell, 2017, p. 30).

⁹⁹ Texto original: "For example, if *Wicker* was somehow set during a far earlier period in history, the final execution would perhaps not be so shocking in the context of that earlier era's normality, but perhaps only within its distanced reflection; when *Howie* travels to *Summerisle*, he is travelling physically away from a more established society but also travelling culturally back in time because of that context. Folk Horror narratives need this plateau away from such modern eyes whether it be a Gulf stream-exploiting isle off Scotland, a village unfortunate enough to be away from and outside of progress in *East Anglia*, or even a derelict London tube station long since forgotten about by the bustling society above it." (Scovell, 2017, p. 31).

estabelecidos nesta distorção social e, de algum modo, o protagonista se deparará com o confronto com essa lógica. Ao explorar mais sobre topografias e ruralidade, Scovell (2017) também avalia como o ambiente rural não é apenas cênico, mas uma forma de comunicação visual para o sobrenatural ou a violência. Além da trindade profana, o autor também observa outras histórias inglesas como extremamente influentes na concepção do *folk*: a *Play for today*. A série foi uma importante fonte para o subgênero na década de 1970, principalmente com três histórias: *Penda's Fen* (1974), de Alan Clark, a qual discutia sexualidade e a identidade nacional e particular de um homem gay que nunca consegue fazer parte da cultura em que ele pensava estar inserido; *The Living Grave* (1980), de Colin Rose, na qual uma mulher entra num estado de catarse para descobrir mais sobre ela; e *Robin Redbreast* (1970), de James Mactaggart, cuja história girava sobre uma pequena comunidade rural na qual existia uma conspiração pagã.

Para Scovell (2017), as obras foram não só importantes para o desenvolvimento do *folk* inglês, como também evidenciaram como esses filmes têm interligados a eles sistemas de classes, pessoas que vivem no campo como renegados e o medo da volta do renegado. Isso também será refletido pelas autoras de *folk horror* Catherine Spooner (2023) e Dawn Keetley (2023). Na introdução de *Folk Horror - New Global Pathways* (2023), Keetley (2023) escreve sobre o quão influente foi o livro de Scovell, tendo em vista que o horror folclórico ou o *folk horror* tem sido estabelecido de uma maneira mais recente e buscando estabelecer seus elementos-chaves através do trio de filmes canônicos: *O Caçador de Bruxas* (1968), *O Estigma de Satanás* (1971) e *O Homem de Palha* (1973). São esses filmes que, para o autor, compõem o que foi chamado de “primeira onda” do *folk horror* como subgênero:

Enquanto as décadas de 1960 e 1970 testemunharam o que foi chamado de 'primeira onda' do folk horror – em filmes, ficção e televisão – críticos também começaram a descobrir uma rica pré-história, olhando para o final do século XIX e início do século XX e encontrando um diferente trio canônico na ficção de Algernon Blackwood, Arthur Machen e M. R. James. Ao mesmo tempo, diretores e romancistas do século XXI têm reinventado o gênero: tanto criadores quanto críticos estão, então, coletivamente ampliando e enriquecendo o que 'folk horror' significa. Em 2017, a influente monografia de Adam Scovell, apresentou a noção da 'corrente do horror folclórico', um conceito que tem sido enormemente gerativo, descrevendo quatro características constitutivas do horror folclórico – paisagem, isolamento,

moralidade distorcida (da comunidade isolada) e o culminante 'invocação ou acontecimento'. (Keetley, 2023, p. 18, tradução nossa)¹⁰⁰

Segundo a concepção dos dois autores, o *folk horror* tem ironicamente criado seu próprio folclore no cinema - e precisamos entendê-lo de uma perspectiva contextual. É preciso também criar um parênteses a algo que Keetley (2023) salienta em sua introdução: a pouca fortuna crítica sobre o subgênero, principalmente considerando que a principal ferramenta acadêmica é a monografia de Scovell (2017), que se tornou o principal livro do gênero. Atualmente, é possível encontrar mais sobre o folk em alguns artigos acadêmicos, *Cyclic Time in Folk Horror* de Evelyn Koch (2019), *Ghosts of Britain: A Hauntological Approach to the 21ST-Century Folk Horror Revival* de Alberto Andrés Calvo (2021), *Something Wyrd: Folk Horror, Folklore and British Television* de Diane Rodgers (2018), *Defining Folk Horror* de Dawn Keetley (2022) e outros livros que abordam o *folk* de uma perspectiva de contos literários para desenvolver uma maior compreensão, tal qual *The Mammoth Book of Folk Horror*, de Stephen Jones (2021).

Há um processo de reconhecimento do subgênero que é tão limitado quanto ilimitado, o que é demonstrado vividamente no livro organizado por Keetley, *Folk Horror - New Global Pathways* (2023). Até a coleção de ensaios, os dois trabalhos mais importantes do subgênero faziam coro ao que trouxe até então: a teoria de Scovell (2017) e a forma como ela é discutida e ampliada no documentário *Woodlands Dark and Days Bewitched: a History of Folk Horror* (2021). Entretanto, todos estas mídias são unânimes em dividir o *folk horror* em duas ondas: a primeira de 1968 a 1979, no qual o Reino Unido era primordialmente o maior produtor do subgênero; e, mais recente, a segunda onda do *folk horror*, a qual iniciou a partir de 2008 e tem se estabelecido como uma das mais interessantes e globais. Keetley (2023, p. 20, tradução nossa) escreve:

¹⁰⁰ Texto original: "While the 1960s and 1970s witnessed what has been called the 'first-wave' of folk horror – in film, fiction and television – critics have also begun to uncover a rich prehistory, looking back to the late nineteenth and early twentieth century and finding a different canonical triad in the fiction of Algernon Blackwood, Arthur Machen and M. R. James. At the same time, directors and novelists in the twenty-first century have been re-inventing the genre: both creators and critics are, then, collectively enlarging and enriching what 'folk horror' means. In 2017, Adam Scovell's influential monograph, *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*, put forward the notion of the 'folk horror chain', a concept that has been enormously generative, describing four constitutive characteristics of folk horror – landscape, isolation, skewed morality (of the isolated community) and the culminating 'summoning or happening'." (Keetley, 2023, p. 18).

A primeira onda do horror folclórico se estendeu de aproximadamente 1968 a 1979 e inclui os filmes *O Caçador de Bruxas*, *As Bodas de Satã* (Terence Fisher, 1968), *O Estigma de Satanás* e *O Homem de Palha*; as produções de TV, *Whistle and I'll Come to You* (1968), *The Owl Service* (1969–70), *Robin Redbreast* (1970), *A Ghost Story for Christmas* da BBC (1971–8), *The Stone Tape* (1972), *Penda's Fen* (1974), *Against the Crowd: Murrain* (1975), *Children of the Stones* (1977), *Red Shift* (1978) e *Casting the Runes* (1979); bem como ficção de Alan Garner e Dennis Wheatley. A segunda onda começou em aproximadamente 2008 e inclui os filmes *Eden Lake* (James Watkins, 2008), *Wake Wood* (David Keating, 2009), o quarteto de horror folclórico de Ben Wheatley - *Kill List* (2011), *Sightseers* (2012), *A Field in England* (2013) e *In the Earth* (2021) - *A Mulher de Preto* (James Watkins, 2012, adaptado do romance de Susan Hill), *The Borderlands/Final Prayer* (Elliot Goldner, 2013), *White Settlers/The Blood Lands* (Simeon Halligan, 2014), *The Hallow* (Corin Hardy, 2015), *A Dark Song* (Liam Gavin, 2016), *Dogged* (Richard Rowntree, 2017) e *Apóstolo* (Gareth Evans, 2018); bem como, na ficção, *Sacrifice* de Sharon J. Bolton (2008, e a adaptação cinematográfica de Peter A. Dowling de 2016), *The Ritual* de Adam Nevill (2011, e a adaptação cinematográfica de David Bruckner de 2017) e *The Reddening* (2019) (...). Esta segunda onda se moveu em duas direções - para a frente, moldando novas encarnações, bem como para trás, revisitando e retrabalhando os textos definidores do horror folclórico do final dos anos 1960 e 1970.¹⁰¹

O *folk horror* global é fruto da era moderna, pois ele tem sido investigado e compreendido principalmente em relação ao interior britânico, é o que Keetley (2023) deixa claro. É com o documentário *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021) e o livro organizado por Keetley (2023, p. 21) que o *folk horror* como um subgênero internacional passa a lançar luz sobre diferentes cronologias, histórias e identidades nacionais: “O folk horror dos EUA tem sido algo como um pensamento tardio na bolsa de estudos até agora, mas já está claro que sua linha do tempo parece diferente. Alguns dos exemplos mais claros estão fora do paradigma de duas ondas do horror folclórico britânico”. O pesquisador levanta outros atores importantes para o

¹⁰¹ Texto original: “The first wave of folk horror extended from roughly 1968 to 1979 and includes the films *Witchfinder General*, *The Devil Rides Out* (Terence Fisher, 1968), *The Blood on Satan's Claw* and *The Wicker Man*; the TV productions, *Whistle and I'll Come to You* (1968), *The Owl Service* (1969–70), *Robin Redbreast* (1970), BBC's *A Ghost Story for Christmas* (1971–8), *The Stone Tape* (1972), *Penda's Fen* (1974), *Against the Crowd: Murrain* (1975), *Children of the Stones* (1977), *Red Shift* (1978) and *Casting the Runes* (1979); as well as fiction by Alan Garner and Dennis Wheatley. The second wave began in roughly 2008 and includes the films *Eden Lake* (James Watkins, 2008), *Wake Wood* (David Keating, 2009), Ben Wheatley's folk horror quartet – *Kill List* (2011), *Sightseers* (2012), *A Field in England* (2013) and *In the Earth* (2021) – *The Woman in Black* (James Watkins, 2012, adapted from the Susan Hill novel), *The Borderlands/Final Prayer* (Elliot Goldner, 2013), *White Settlers/The Blood Lands* (Simeon Halligan, 2014), *The Hallow* (Corin Hardy, 2015), *A Dark Song* (Liam Gavin, 2016), *Dogged* (Richard Rowntree, 2017) and *Apostle* (Gareth Evans, 2018); as well as, in fiction, Sharon J. Bolton's *Sacrifice* (2008, and Peter A. Dowling's 2016 film adaptation), Adam Nevill's *The Ritual* (2011, and David Bruckner's 2017 film adaptation) and *The Reddening* (2019), Andrew Michael Hurley's *The Loney* (2014), *Devil's Day* (2017) and *Starve Acre* (2019), Max Porter's *Lanny* (2019) and Michelle Paver's *Wakenhyrst* (2019). This second wave has moved in two directions – forward, shaping new incarnations, as well as backward, revisiting and reworking the defining folk horror texts from the late 1960s and 1970s” (Keetley, 2023, p. 20).

desenvolvimento do folk americano, embora ele também esteja ligado a superstições claras da “corrente do folk horror” elaborada por Adam Scovell (2017), como *Washington Irving* e *A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* (1820), Shirley Jackson e *A Loteria* (1948) e até mesmo Stephen King com *Children of the Corn* (1977) e *Cemitério Maldito* (1983)¹⁰².

Preparando-nos para a próxima seção, na qual avaliaremos *folk horrors* que transcendem as fronteiras britânicas, a pesquisadora diz:

Outros textos culturais dos EUA se conformaram às duas principais ondas de horror folclórico: *Harvest Home* (1973) de Thomas Tryon é um romance importante da primeira onda, sua conexão com a tradição britânica contemporânea de horror folclórico realçada pelo fato de que a pequena cidade de Connecticut em que se passa, Cornwall Coombe, é nomeada após a vila inglesa e o condado de onde seus residentes traçam suas raízes. E as recentes produções dos EUA são integrais à 'segunda onda' do horror folclórico - não menos importante, *A Bruxa* (*The Witch*, 2015) de Robert Eggers e *Hereditário* (*Hereditary*, 2018) e *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) de Ari Aster. (Keetley, 2023, p. 21, tradução nossa).¹⁰³

3.3. O FOLK HORROR ALÉM DO INTERIOR BRITÂNICO

Se o *folk horror* tem suas raízes fincadas ao interior britânico e suas fundamentações pela trindade profana, ele transcende as limitações geográficas principalmente pós-2001 e a influência da concepção terrorista no “mundo ocidental branco”, como Keetley (2023) estabelece. Os medos ancestrais, os contos populares violentos e a fricção entre o rural e o urbano, afinal, não seriam características definidas pelo Reino Unido. Ainda que o restante do mundo tenha suas próprias culturas características e medos enraizados pelo retorno dos recalcados, todos passaram pelo êxodo rural para as cidades e o impacto da revolução industrial. Na década de 1970, por exemplo, Wes Craven dirige *Quadrilha de Sádicos* (*The Hills Have Eyes*, 1977), um filme que embora não seja propriamente *folk*, tratava do

¹⁰² Também é interessante ler o artigo *Black Boxes: Tradition and Human Sacrifice in American Folk Horror* (2023), de Bernice M. Murphy para mais sobre a relação entre essa literatura americana e o folk.

¹⁰³ Texto original: “Other US cultural texts have conformed to the two major folk horror waves: Thomas Tryon’s *Harvest Home* (1973) is an important novel from the first wave, its connection to the concurrent British folk horror tradition heightened by the fact that the small Connecticut town in which it takes place, Cornwall Coombe, is named after the English village and the county to which its residents trace their roots. And recent US productions are integral to folk horror’s ‘second wave’ – not least, Robert Eggers’s *The Witch* (2015) and Ari Aster’s *Hereditary* (2018) and *Midsommar* (2019)” (Keetley, 2023, p. 21).

impacto de testes nucleares urbanos dentro de comunidades isoladas e o que isso acarretava para essas pessoas – nessa perspectiva, o campo se “vinga” da cidade quando é invadido por jovens americanos suburbanos que buscam diversão, sexo e libertinagem.

O *folk horror* se estabelece mundialmente numa resposta ruralista em relação à cidade ou do conservadorismo contra o progressismo, embora não no sentido político da expressão e, sim, da maneira tradicionalista com que as religiões e os “povos” encarariam a ancestralidade em detrimento da base racional e do Iluminismo. Esse “povo do folclore” é central, segundo Keetley (2023, p. 23) e Simon J. Bronner, pois “designa uma comunidade ou um grupo de pessoas ligados a processos de transmissão intergeracional e cultura localizada”. Para a pesquisadora, há duas ideias que cercam esse conceito de povo global: a primeira delas estaria avessa à “tecnocracia da modernidade”, portanto esses povos tradicionais seriam uma resposta ao progresso marcado pela tecnologia e simbióticos a um controle globalizado de identidade e pensamento; enquanto a segunda estaria relacionada a uma nostalgia regressiva e repressiva de nacionalismos insulares e aristocráticos em pequenos grupos isolados.

De qualquer forma, enquanto há maneiras distintas de conceituar “povo” e tudo isso é empiricamente ligado a um conjunto de costumes e crenças de cada povo, como é exposto por Edison Carneiro em *Dinâmica do Folclore* (2008), o *folk horror* explora continuamente o embate entre o tradicional ou o antigo contra o novo e a noção de cultura estabelecida. É importante saber qual ritual e qual povo estamos falando, mas seu horror dificilmente sairá desta noção e desta fricção.

Aquilo que Adam Scovell (2017) chamou neste aspecto de ruralismo, Guntis Šmidchens descreverá como “folklorismo”: “é o reconhecimento consciente e a repetição da tradição folclórica como um símbolo da cultura étnica, regional ou nacional. Representa o folclore autoconsciente, aceitando-o como portador do passado para a tradição estável do presente” (Keetley, 2023, p. 24, tradução nossa).

¹⁰⁴ Em *The Frightening Folk, An Introduction to the Folkloresque in Horror*, Jeffrey A.

¹⁰⁴ Texto original: “Folk horror will always use folklore tropes, ideas and figures, though, and always in complex ways. In evoking folklore in order to (re)-attach it to the local, the provincial, the rural and the traditional, folk horror participates in what Guntis Šmidchens describes as ‘folklorism’, which names a self-conscious use of folklore for particular ends: ‘Folklorism is the conscious recognition and repetition of folk tradition as a symbol of ethnic, regional, or national culture’. Folklorism represents ‘folklore self-consciously’, Šmidchens continues, ‘accepting it as a carrier of the past and the premodern world, and bringing an impression of unchanging, stable tradition into the present’”. (Keetley, 2023, p. 23).

Tolbert (2023), assim como Carneiro (2008), observará a dificuldade na qual o estudo de folcloristas acadêmicos da antropologia e da literatura têm de se separar de suas raízes para lidar com o folk. Afirma Tolbert (2023) que o estudo do folclore pode ir “além da identidade nacionalista”; ele seria uma simbiose entre a alteridade do desconhecido e a geografia dos povos e foi originalmente orientado para a coleta de costumes pitorescos/antigos da população rural”.

Por que falamos de povo? Que povo seria esse no *folk*? A figura do povo é historicamente representada não por eruditos, mas por camponeses e pessoas à margem que contém o saber popular - é avesso ao academicismo ou ao elitismo, segundo Tolbert (2023). Ele busca essas raízes no berço dos contos de fadas, a Alemanha, onde os irmãos Grimm, no século XIX, capitanearam uma busca pelo saber popular no campo enquanto os românticos alemães lamentavam em seus estudos que a cidade estava acabando com os saberes antigos.

Tolbert (2023, p. 41, tradução nossa) observa que o crescimento do nacionalismo europeu também orientou esse pensamento:

De fato, segundo Roger D. Abrahams, o crescimento do nacionalismo europeu posicionou as pessoas rurais – anteriormente camponeses, agora o 'povo' – como detritos vivos de um passado mais puro: "Como com ruínas ou manuscritos, suas vidas serviam como um palimpsesto através do qual o passado ainda poderia ser vagamente observado, talvez até recuperado". Segundo Oring, para nacionalistas românticos como os Grimms e Thoms, o folclore era possuído por camponeses que atuavam como os "remanescentes e herdeiros espirituais de uma nação pagã nativa". Seu 'saber' (como histórias e canções) preservava a cultura do mundo antigo e poderia ser usado para reconstruir essa cultura antiga.¹⁰⁵

Essa perspectiva do camponês como o detentor do conhecimento antigo e perpétuo encontra eco no subgênero. E é ela que produz esse conflito das dinâmicas da sociedade contemporânea em que o povo não exerce poder ou controle sobre nada, de acordo com Tolbert (2023). *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) se baseia justamente nesta tradição do camponês europeu que ainda guarda cultos ancestrais e vive a base da sua própria relação com a religiosidade, a natureza e seus

¹⁰⁵ Texto original: “Indeed, according to Roger D. Abrahams, the growth of European nationalism positioned rural people – formerly the peasantry, now the ‘folk’ – as living detritus of a purer past: ‘As with ruins or manuscripts, their lives served as a palimpsest through which the past still might be dimly observed, perhaps even recovered’.¹³ According to Oring, for Romantic nationalists like the Grimms and Thoms, folklore was possessed by peasants who acted as the ‘remnants and spiritual heirs of a native heathen nation’. Their ‘lore’ (such as stories and songs) preserved the culture of the ancient world and could be used to reconstruct that ancient culture.” (Tolbert, 2023, p. 41).

respectivos ciclos. Algo que jamais pode ser vivido na cidade, mas que certamente ainda poderia se impor no campo. Tolbert (2023) vai refletir que é por isso que o *folk horror* nos causa estranhamento.

O documentário *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021) é particularmente instrutivo neste quesito ao se referir ao estranhamento por uma frase: “Nós não podemos voltar”. Essa seria a frase catalisadora da primeira onda do *folk horror*, principalmente, o fato de que a regressão às tradições antigas pode servir de morte, violência, cultos politeístas, repressão e sacrifícios humanos. Silvia Federici em *O Calibã e a Bruxa* (2017) vai retratar o período do nascimento do capitalismo, da violência das apropriações de terra, com um poder verbal que sustenta essa colocação.

Mas no cenário atual do *folk horror*, na chamada segunda onda, esse terreno é dúbio. O folclore brasileiro mesmo se emaranha no poder da floresta, dos antigos ritos e na força dos antepassados para impactar ações dos homens modernos. O cinema do cineasta capixaba Rodrigo Aragão, principalmente em *A Mata Negra* (2016) e *Cemitério das Almas Perdidas* (2020), neste aspecto, é uma grande complementação ao entendimento do subgênero no nosso país. Ao escrever sobre o *folk horror*, Scovell (2017) observa, como destacamos antes, o trauma distorcido de um choque entre os elementos do passado dentro do presente que causam uma desconfortabilidade inerente à narrativa. Tolbert (2023) dará de exemplo *O Homem de Palha* (*The Wicker Man*, 1973) como um exemplo claro do desconforto protagonizado por rituais do passado, no caso do filme de Robin Hardy é de uma seita pagã que decide sacrificar como seu homem ideal a figura de um policial do estado, católico, virgem e pregador da palavra de Cristo. No cinema de Aragão, por exemplo, a mata é o lugar em que os rituais se encontram com a pobreza moderna, mas, mais do que isso, o cineasta usa essa floresta como uma espécie de limbo em que o passado e o presente são capazes de se unir. Ele usa a relação do próprio povo brasileiro e seus respectivos folclores relacionados à floresta ou ao desconhecido para produzir um horror folclórico característico.

Voltando ao Reino Unido, pelo olhar de Catherine Spooner (2023) em *Whose Folk? Community, Folklore, Landscape and the Case of the Lancashire Witches*, destaca-se igualmente as interações entre paisagens, política e representação moderna das bruxas. A teórica destaca, além disso, a questão turística como sendo também um dos catalisadores do *folk horror* atual e indo de encontro com as

constantes viagens retratadas em seus respectivos filmes: “o renascimento do *folk horror* no século XXI chega em um momento particular da história, no qual nacionalismos reemergentes se chocam com um crescente ativismo ambiental e comunidades rurais e urbanas se encontram cada vez mais em desacordo político” (Spooner, 2023, p. 51, tradução nossa)¹⁰⁶.

Svitlana Krys (2023, p. 65, tradução nossa) ao escrever sobre o movimento literário gótico na Ucrânia também viu como o *folk horror* se tornou interligado a ele:

Mesmo em sua concepção, a estrutura gótica adotada pelos românticos ucranianos na primeira metade do século XIX apresentava ajustes baseados nas realidades culturais da Ucrânia e em suas tradições literárias. Uma dessas inovações foi a fundamentação do gótico ucraniano no folclore e na mitologia, como demonstrado nas obras dos principais românticos ucranianos da época – Orest Somov (1793–1833), Hryhorii Kvitka-Osnovianenko (1778–1843), Mykola Hohol’ (russo Nikolai Gogol’, 1809–52) e Oleksa Storozhenko (1806–1874). Os primeiros textos góticos ucranianos eram ambientados em locais remotos que exibiam tensões entre ambientes urbanos (imperiais) e rurais (nacionais ucranianos), e eles imbuíam discursos nacionais e políticos com elementos pagãos que refletiam de forma velada a posição colonial da Ucrânia dentro do Império Russo.¹⁰⁷

Na segunda onda do *folk horror*, a atual, além de mais globalizado, o protagonismo é caracteristicamente feminino e mais interessado na relação da mulher com a natureza ou com rituais antigos. *A Dark Song* (2016), de Liam Gavin, explora o drama de uma mãe enlutada que se une a um feiticeiro para convocar o espírito do falecido filho para uma última conversa. *A Maldição da Bruxa* (Hagazussa, 2017), de Lukas Feigelfeld, oferece uma visão da bruxaria do século XV muito próxima de *O Caçador de Bruxas* (Witchfinder General, 1968), mas na Alemanha. A obra de Feigelfeld se passa nos Alpes e segue uma pastora que vive à margem da zona rural em que vive pela superstição que ela faz parte de uma geração de bruxas. Rodado

¹⁰⁶ Texto original: “THE TWENTY-FIRST-CENTURY folk horror revival arrives at a particular moment in history, one in which re-emergent nationalisms jostle with growing environmental activism, and rural and urban communities increasingly find themselves at political loggerheads.” (Spooner, 2023, p. 51).

¹⁰⁷ Texto original: “THE GOTHIC LITERARY MOVEMENT in Ukraine first followed then diverged from the British and west European Gothic fiction that originally inspired it. Even at its inception, the Gothic framework adopted by the Ukrainian Romantics in the first half of the nineteenth century featured adjustments based on Ukraine’s cultural realities and its literary traditions.¹ One such innovation was the Ukrainian Gothic’s grounding in folklore and mythology, as demonstrated in the works of the leading Ukrainian Romantics of the time – Orest Somov (1793–1833), Hryhorii Kvitka-Osnovianenko (1778–1843), Mykola Hohol’ (Russ. Nikolai Gogol’, 1809– 52) and Oleksa Storozhenko (1806–1874). Early Ukrainian Gothic texts were set in remote locations that displayed tensions between urban (imperial) and rural (national Ukrainian) environments, and they imbued national and political discourses with pagan elements that covertly reflect Ukraine’s colonial position within the Russian Empire.” (Krys, 2023, p. 65).

na Sérvia, mas se passando na Macedônia do século XIX, *Você Não Estará Só* (You Won't be Alone, 2022), de Goran Stolevski, segue também a história de uma jovem garota que descobre que por meio da mãe que foi transformada em uma bruxa por uma antiga entidade. Assim como *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) de Ari Aster, é um filme mais interessado pelo aspecto traumático da personagem do que nas tradições nativas da Macedônia, ainda que elas estejam lá.

Na América, além do filme de Aster, os *folk horrors* são reconhecíveis também em *A Bruxa* (The Witch, 2015), *Terra Assombrada* (The Wind, 2018), *Maria e João: O Conto das Bruxas* (Gretel & Hansel, 2020) e *Hellbender* (2021). Os primeiros, mais próximos do tema do filme tema desta dissertação, exploram através de suas personagens femininas diante de perseguição e nas relações das comunidades com a religião. Os últimos dois possuem uma perspectiva mais feminista de histórias antigas, com o empoderamento das mulheres como gancho principal e geracional. Em *Ghosts of Britain: A Hantological Approach to the 21ST-Century Folk Horror Revival* (2021), de Primeiro Nome Calvo, a discussão que o pesquisador traz é justamente sobre o *folk horror* americano e, em especial, *A Bruxa* (The Witch, 2015) e *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019). Calvo (2021) inicia uma ideia sobre a revisitação histórica e nostálgica do gênero do horror a partir dos anos 2000, na qual os *remakes*, *reboots* e sequências tomaram às telas dos EUA e popularizaram um retorno ao passado; o pesquisador chama de uma “tendência revivalista”. Assim como os outros autores citados nesta dissertação que escrevem de alguma forma sobre o *folk horror* e *Midsommar* (2019), Calvo (2021, p. 82-83) também estabelece sua relação com *O Homem de Palha* (The Wicker Man, 1973), embora reconheça povos distintos e celeumas distintas.

Parte dos aspectos horríficos desses filmes é que os eventos geralmente ocorrem ao ar livre e à luz do dia, subvertendo assim o cenário predominante do horror. Os espaços escuros e fechados, favorecidos pelo horror, ficam em segundo plano; eventos horríficos acontecem não apenas ao ar livre e durante o dia, mas também em ambientes comunitários. Isso é particularmente verdadeiro nos clímaxes desses filmes, que, como na maioria dos horrores, giram em torno da morte. O assassinato individualista aqui é muitas vezes substituído pelo sacrifício humano. A verdadeira fonte do horror não é o assassinato em si, mas o fato de haver uma audiência observando e às vezes celebrando-o. O horror folclórico tende a inserir o espectador nessas audiências diegéticas, em mais uma variação da estratégia usual do horror de afeto, aqui entendida seguindo a descrição de Xavier Aldana Reyes de como “nossos corpos podem ser movidos pelo que vemos na tela”. No horror, experimentamos medo e pavor vicariamente ao reagir aos eventos horríficos que acontecem na tela. O horror folclórico adiciona outra camada na qual

também ficamos horrorizados pela reação (ou falta dela) de uma audiência que muitas vezes é cúmplice nesse sacrifício humano. Os poderosos atos finais de "The Wicker Man" e "Midsommar" servem como exemplos perfeitos para este ponto, pois pode-se argumentar que ambos os filmes forçam seus espectadores a serem cúmplices com a audiência diegética ao apresentar os forasteiros sacrificados em oposição aos nativos mais atraentes e aventureiros. (tradução nossa)¹⁰⁸

Calvo (2021, p. 83, tradução nossa) reconhece também que ambos são filmes pagãos e não sobrenaturais, marcados pela paisagem isolante, o declínio claro da família perante ao senso comum e tradições ritualísticas esquecidas: “em alguns desses filmes, o folk horror funciona contrastando as práticas culturais dominantes dos ocidentais com as do Outro. Geralmente um conjunto de personagens que são transpostos para um ambiente desconhecido, em desacordo com sua cultura e religião”¹⁰⁹.

3.4. O ANTIGO E O NOVO, O REINO UNIDO E A AMÉRICA

É importante destacar que Calvo (2021), Keetley (2023) e Scovell (2017) observam separações folclóricas simbólicas nas fundamentações recentes do *folk horror* na fortuna crítica. O ponto-chave que discutirei adiante e é mencionado por Calvo (2021, p. 90, tradução nossa) diz respeito à relação do filme de Ari Aster, *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) com o *folk horror* e como ele se distancia de uma vertente violenta de filmes que se interessavam mais pelo culto do que pela experiência traumática do protagonista: “a relação de Midsommar funciona

¹⁰⁸ Texto original: “Part of the horrific aspects of these films is that the events usually take place in the outside and in broad daylight, thus subverting horror’s predominant setting. The dark and closed spaces favoured by horror take the backseat; horrific events happen not only outside and during the day but also in communal settings. This is particularly true of these films’ climaxes, which, as in most horror, pivot around death. The individualistic murder is here often replaced by human sacrifice. The true source of the horrific is not the murder itself but the fact that there is an audience observing and sometimes celebrating it. Folk horror tends to insert the viewer into these diegetic audiences, in what is effectively yet another turn on horror’s usual strategy of affect, here understood by following Xavier Aldana Reyes’s description of it as the way in which “our bodies may be moved by those we see on the screen” (3). In horror, we experience fear and dread vicariously by reacting to the horrific events happening on-screen. Folk horror adds another layer by which we are also horrified by the reaction (or lack thereof) of an audience that is more often than not complicit in this human sacrifice. The powerful last acts of *The Wicker Man* and *Midsommar* serve as perfect examples for this point, as it might be argued that both films force their viewers to be complicit with the diegetic audience by presenting the sacrificed outsiders in opposition to the more enticing and adventurous natives.” (Calvo, 2021, p. 82-83).

¹⁰⁹ Texto original: “In some of these films, folk horror works by contrasting the dominant cultural practices of Westerners with those of the Other. It usually involves a set of characters that are transposed to an unfamiliar setting, at odds with their culture and religion.” (Calvo, 2021, p. 83).

principalmente como andaime estético sobre o qual seus horrores familiares são construídos. (...) não está preocupado com explorações históricas de tempo e lugar, mas com a expressão do afeto”¹¹⁰.

Calvo (2021) discute, por exemplo, que a violência sugestiva do filme de Aster está na dor com que o luto se impõe à Dani Ardor, a protagonista do filme, e isto por si só é algo extraordinário e inovador nos estudos do subgênero. Ele completa:

A expressão do luto por personagens femininas é um traço recorrente em seu trabalho, que encontra um meio-termo entre o horror folclórico e filmes explícitos. A diferença é que, no caso de Aster, a tortura não é apenas física, mas também emocional. O foco de Aster na dor não causada por ameaça física, mas por angústia emocional, oferece uma reviravolta na estratégia do folk horror (Calvo, 2021, p. 90, tradução nossa)¹¹¹

Ao escrever sobre a tipografia presente no filme de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), interessando-se principalmente sobre as ritualísticas no mundo pós-moderno em que a tecnologia não se estabelece como indutora ou ativa, David Devanny (2023) também se refere ao filme de Ari Aster como um exemplo contemporâneo diferente de exploração do subgênero, aproveitando-se das festividades de outro filme influente, *O Homem de Palha* (The Wicker Man, 1973), de Robin Hardy. Devanny (2023) está interessado em destacar a “desintoxicação digital” da obra, principalmente na vida saturada dos personagens americanos, que aproveitam a Suécia para se desprender da realidade em que vivem, tomadas pelas lembranças traumáticas do seu dia a dia.

Devanny (2023) dificilmente é um dos únicos a lembrar comparativamente o filme de Robin Hardy com o de Ari Aster. *O Homem de Palha* (The Wicker Man, 1973), porém carrega distinções inegáveis e irremediáveis com o *folk horror* da América. Ao começar justamente pelo protagonismo e a forma como ele se destaca: a primeira cena do filme de Hardy expõe o homem britânico lendo a bíblia cristã, reverenciando o corpo de cristo, fazendo coro a dezenas de fiéis na sua igreja, que fazem seu ritual, a mulher o olha com a admiração e devoção, enquanto ele é cercado por iguais.

¹¹⁰ Texto original: “Because of its ahistoricism, *Midsommar*’s relationship to folk horror works mostly as an aesthetic scaffold on which its familiar horrors are built. Unlike the folk horrors previously mentioned, Aster’s film is not concerned with historical explorations of time and place but with the expression of affect.” (Calvo, 2021, p. 90).

¹¹¹ Texto original: “The expression of grief by female characters is a recurrent trait in his work, which finds a middle ground between folk horror and exploitative films. The difference in that, in Aster’s case, the torture is not only physical but also emotional. Aster’s focus on pain not caused by physical threat but by emotional distress offers a twist on folk horror’s strategy” (Calvo, 2021, p. 90).



Figura 3: A ritualística católica, do corpo, do canto, do sacrifício, da expectativa de boas colheitas (I).
Fonte: *O Homem de Palha* (The Wicker Man, 1973).



Figura 4: A ritualística católica, do corpo, do canto, do sacrifício, da expectativa de boas colheitas (II).
Fonte: *O Homem de Palha* (The Wicker Man, 1973).



Figura 5: A ritualística católica, do corpo, do canto, do sacrifício, da expectativa de boas colheitas (III).
Fonte: *O Homem de Palha* (The Wicker Man, 1973).

Midsommar - O Mal Não Espera a Noite (2019) evoca o trauma de Dani na primeira cena com suas paisagens depressivas e a forma como ela se relaciona com sua irmã e seu namorado. Seu ritual é outro - é emocional, como bem evidenciado por Calvo (2023). Na América, a concepção e a influência do slasher ainda reside no fato da ida de carro ao campo, ainda que a primeira ruptura de ansiedade de Dani ao ser lembrada da morte da irmã por um dos personagens seja de um banheiro para a cabine de um avião. Sim, o avião conduz os norte-americanos até a Suécia; mas sua chegada da cidade ao campo é marcada pelo clássico automóvel povoado de amigos que faz com que jovens estudantes se deparam com alguma monstruosidade do campo que serve para os lembrar de seus pecados ou desejos proibidos vividos sem a moralidade esperada, algo que está tão bem evidenciado em livros de Carol J. Clover (1992) e Barbara Creed, que apontam os papéis pré-estabelecidos nestas histórias.



Figuras 6-8: A separação do homem da lei da cidade com o camponês pagão. Uma visão masculina e cristã. (*The Wicker Man*, 1973).

Em *O Homem de Palha* (*The Wicker Man*, 1973), o homem vai sozinho até a ilha comandada por um Lorde. Ele representa a lei. Chega de avião, observando as terras com seu próprio julgamento. Mesmo ao chegar na ilha, ele permanece separado, em seu avião, buscando ditar as regras do convívio. O canto é uma ode de provocação no filme de Hardy, igualmente, mostrando o papel submisso da mulher na cultura, ainda que exista uma falsa libertação sexual presente no tom tentado pelos moradores da ilha. A professora da escola, por exemplo, explicita para as crianças sobre o formato do mastro, representando um pênis, e sua veneração como força generativa da natureza.



Figuras 9-10: A provocação contra a veneração. O olhar malicioso e incomum de *O Homem de Palha* (The Wicker Man, 1973) versus a comunhão e o sagrado de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019).

O longa-metragem de Aster observa as mulheres em poder de igualdade na comunidade de Hårga, ao começar pelo próprio sacrifício. Não há um chefe, mas um pensamento contínuo que é passado por matriarcas e patriarcas. Seu canto não é provocativo ao estrangeiro, mas um rito de recebimento e novidade. E, mais do que isso, serve para Dani como uma ferramenta cinemática de expressão de suas necessidades: família, comunhão e algo para se manter firme diante do inerente fim. Em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) a mulher não é mais uma agente de reação, mas de ação. Como é reconhecido no livro organizado por Keetley (2023), há dissociações bem claras sobre o protagonismo e as comunidades dos filmes *folks* britânicos em comparação a outros países. Observemos o exemplo de *O Caçador de Bruxas* (Witchfinder General, 1968): o olhar masculino é o centro das atenções, a subjugação do corpo da mulher, as formas de tortura da inquisição, o sadismo perpretado pelo homem e cujo trabalho de resgate também é realizado pela figura masculina. *Hellbender* (2021), de Zelda Adams, Toby Poser e John Adams, por outro lado busca extrair mais do contato geracional feminino e sua ancestralidade. No recente filme norte-americano, o isolamento e reclusão da mulher na sociedade não é feito para protegê-la, mas para proteger aos outros - ela surge como força dominante, reformulando o arquétipo da bruxaria. O interesse dos Adams e Poser (2021) é garantir a passagem do conhecimento e poder de uma geração para outra, com foco na mãe e na filha, mas abraçando uma ideia de empoderamento.

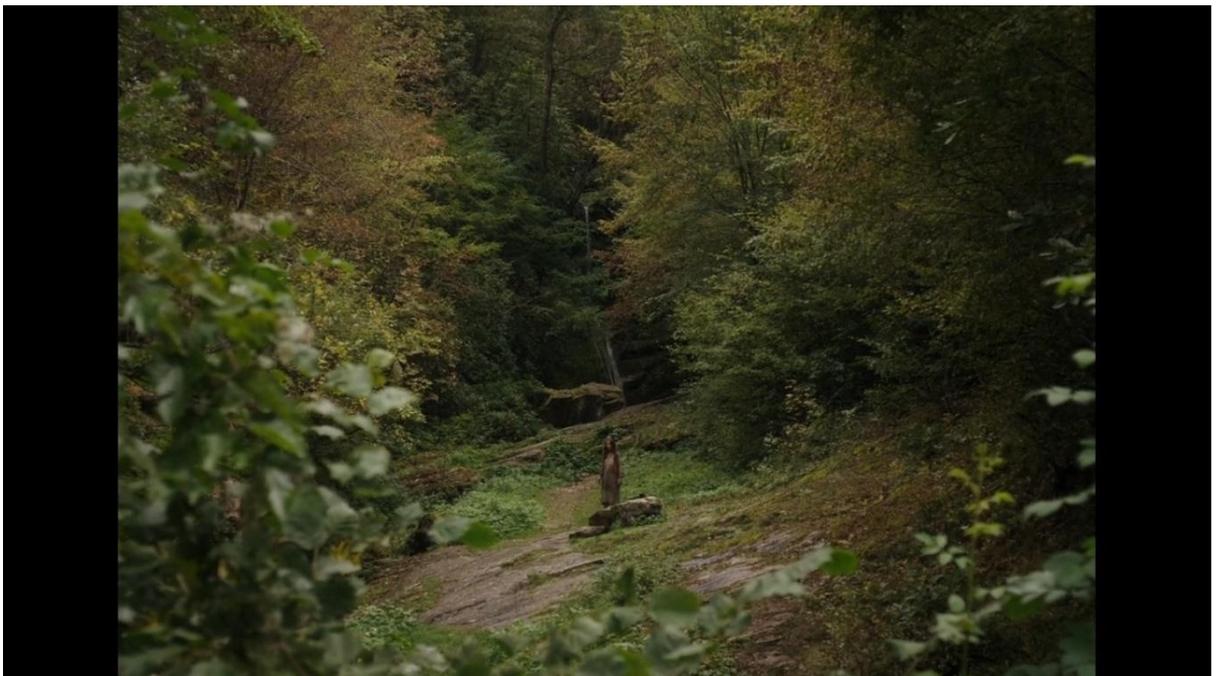






Figuras 11-15: A primeira imagem de *Hellbender* (2021) reproduz a imagem da mulher em evidência, enquanto as imagens seguintes de *O Caçador de Bruxas* (*Witchfinder General*, 1968) expõe a mulher como objeto de tortura e generalização.

Esse mesmo processo será visto em outras duas obras da segunda onda do *folk horror*: *Terra Assombrada* (*The Wind*, 2018), dirigido por Emma Tammi e *Você Não Estará Só* (*You Won't Be Alone*, 2022). Dialogando cada vez mais com as plateias modernas que esperam um papel diferente do machismo socialmente construído no gênero, os filmes buscam o protagonismo da mulher não como vitimizado, mas como uma força simbólica complexa e capacitada para agir representativamente. A primeira obra, produzida nos Estados Unidos, utiliza o trauma psicológico da protagonista para expressar cinematicamente seu processo de isolamento e paranóia dentro do espaço que habita - o ambiente rural do western americano do século XIX. Já o segundo, filme produzido na Sérvia e ambientado na Macedônia, tem uma estrutura similar a *Hellbender* (2021), ainda que em continentes diferentes. É um filme que explora a bruxaria de um ponto de vista viral e generalista: a protagonista herda a sua bruxaria por uma entidade, que faz um trato com a mãe. É uma obra que igual a *Hellbender* (2021) se interessa pela jornada de descobrimento e protagonismo da mulher - e o impacto social que isso provoca.



Figuras 16-18: Na segunda onda do folk, o papel da mulher é mais centralizado, como *Terra Assombrada* (*The Wind*, 2018), a figura 16, e as outras duas imagens que mostram a visão atual da bruxa em *Você Não Estará Só* (*You Won't Be Alone*, 2022).

São filmes mais comuns à segunda onda e que diferem também de outro longa-metragem da trindade profana, *O Estigma de Satanás* (*The Blood on Satan's Claw*, 1971), cujas mulheres são maliciosas, perversas ou submissas. Assim como os outros filmes do período, a visão é masculina. Uma das cenas mais fortes do filme é um estupro que ocorre no meio da mata, após uma criança ser seduzida por dois meninos cuja malícia é escancarada na cena, sugerindo dois lobos de contos de fada. É certamente um dos filmes mais influenciados pela literatura dos Grimm, inclusive, cuja máscara temporal sugeriu algo muito menos violento e nocivo do que no período que foi lançado.





Figuras 19-23: A visão sádica e masculina em *O Estigma Satanás* (*The Blood on Satan's Claw*, 1971).

Angel Blake, a personagem líder de uma gangue de adolescentes interpretada por Linda Hayden, é uma das principais protagonistas do filme, todavia a visão feminina proposta é sintomática: ou ingenuamente pura ou maliciosamente diabólica. É um olhar que povoa intrinsecamente a primeira onda do *folk horror* e que é transformada na segunda. Filmes como os citados nesta dissertação evidenciam um subgênero reconstituído fora da Grã-Bretanha e ampliado em temática, protagonismo e medos. Ao redefinir o protagonismo da mulher, o *folk horror* acaba redefinindo seu próprio gênero e fomentando mais expectativas do que está por vir.

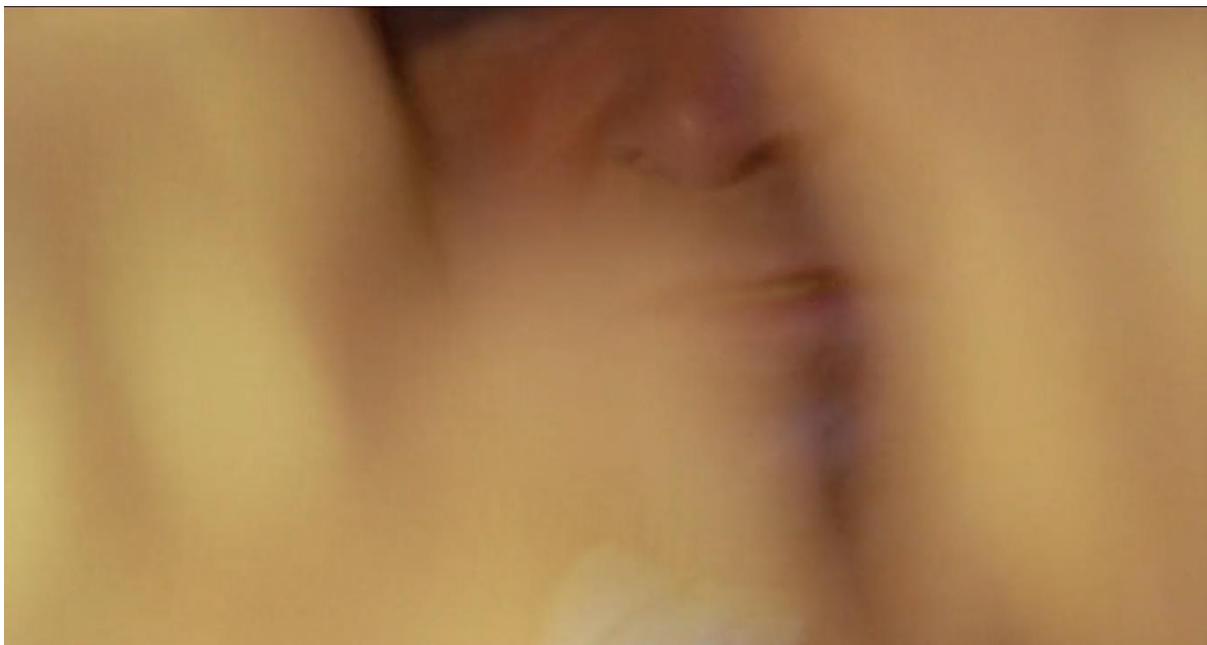
A busca por uma identidade no *folk horror* é moderna e tem sido refletida por textos recentes, que comparam a literatura sobre folclore até então com o cinema e o trazem para o cinema, compartilhando suas nuances sobre o limiar que divide rural e urbano. Existem dois momentos distintos do *folk horror*: a primeira onda sendo praticamente em solo britânico e sendo principalmente representada pela trindade profana, que é formada pelos filmes *O Caçador de Bruxas* (*Witchfinder General*, 1968), *O Estigma de Satanás* (*The Blood on Satan's Claw*, 1971) e *O Homem de Palha* (*The Wicker Man*, 1973); enquanto a segunda onda se torna mais identitária, global e com foco no protagonismo feminino. Ainda assim, os filmes mantêm a essência descritiva da chamada “Corrente do Folk Horror”, a teoria criada por Scovell (2017), que é chamada *folk horror chain* no inglês, e enumera quatro elementos que entrelaçam figurativamente o subgênero: a paisagem, o isolamento, a distorção social e o acontecimento/invocação.

São filmes que exploram tradições e traumas antigos ou modernos com a mesma força, dependendo do contexto, mas que mantêm uma distinção comedida de era e país. A violência do *folk horror* da década de 1960 é vista primordialmente pelo ponto de vista masculino, onde a mulher era considerada “o outro”, frequentemente associada a uma figura fraca ou maliciosa, dominada ou vilanescamente dominante. A segunda onda, no entanto, redefiniu e transcendeu essa caracterização da mulher para uma agente de ação, num papel de protagonismo que evidenciou seus traumas sem a torná-la genérica.

Ritualisticamente, o subgênero tem crescido e encontrado expectativas cada vez maiores e mais desafiadoras. O fogo que antes servia para terminar filmes como

O Estigma de Satanás (1971) e *O Homem de Palha* (1973), com sacrifícios humanos dolorosos, tornou-se uma referência eficaz para o próprio subgênero numa ideia de transmutação: o que era violento e antigo passou a representar o novo e o complexo com *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019). Na segunda edição de *A Enciclopédia Sobre a Religião* (2005, p. 3116), editada por Lindsay Jones, estabeleceu-se que o fogo historicamente foi sempre “reconhecido de forma ambígua como criativo e destrutivo, dando vida e tirando vida, transformando ambientes frios, escuros e perigosos para quentes, iluminados e seguros”, foi sinônimo de mudança material, física e espiritual, identificado por sagrado e profano, por sabedoria e por ritual, e identificado como forma simbólica e religiosa:

O corpo humano continha seus próprios fogos de digestão, sexualidade e ira, com fogos no sangue, respiração, sêmen, mente, coração e baço. (...) Na Índia antiga, dizia-se que o lar era um útero e um chefe de família não nascia até que ele e sua esposa estabelecessem fogos sacrificiais. Alquimistas esotéricos chineses desprezavam o fogo da fundição do alquimista esotérico porque a busca pela imortalidade exigia o fogo superior na mente. Certas tribos nativas americanas acreditavam que seus fogos rituais regeneravam o sol e seus novos fogos reacendiam o novo ano. (...). Muitas tradições religiosas, antigas e contemporâneas, preveem um fogo celestial ou cósmico que destruirá o mundo, como já aconteceu no passado. O fogo foi adotado como uma metáfora — para alguns, a única metáfora — de experiências sublimes, inefáveis e transformadoras nas buscas espirituais de especialistas do sagrado e em obras de místicos, filósofos e escritores tão díspares quanto Richard de Saint-Victor, Dante Alighieri e Blaise Pascal. As dimensões culturais do fogo são variadas e incontáveis. Algumas sociedades escolheram centrar a tradição em lares domésticos e altares de fogo comunitários, com extensas ligações a textos sagrados orais ou escritos, enquanto outros mantiveram o fogo em papéis míticos e rituais de apoio. (tradução nossa)





Figuras 24-25: O sacrifício do fogo. O folclore contado ao redor das lareiras nos campos se transformam em símbolos de finais e de recomeços para alma e para colheitas. Fonte: *O Estigma de Satanás* (The Blood on Satan's Claw, 1971) e *O Homem de Palha* (The Wicker Man, 1973).

A chama pode representar a insurgência de um novo tempo, de uma ressignificação, de uma aquecida no gênero do horror. O fogo presente no *folk horror* que já foi punitivo para a mulher em caráter moral ou foi imposto ao cristão virgem dono da lei, hoje, transmuta-se na complexidade moderna de transformação comunitária e individual. Em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), o fogo não é mais o mesmo do que já foi no *folk horror*. Ele surge como uma resposta ao desligamento do trauma da personagem chamada Dani 'Ardor', cuja literalidade do latim influenciou tanto o inglês quanto o português no seu sinônimo: algo que arde, à flor da pele, que é fogo. No próximo capítulo, nós observaremos o *folk horror* do filme de Ari Aster na segunda onda do *folk horror* e como ela se relaciona formalmente com o trauma da personagem interpretada por Florence Pugh.



Figura 26: A característica viagem de carro dos americanos da cidade para o campo e o início de férias que se transformam em pesadelo no folk horror têm um novo escopo. Fonte: *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019).

4. JORNADA PELO ESTRANHO: O FOLK E OS RITUAIS DE TRANSFORMAÇÃO

Midsommar - O Mal Não Espera a Noite (2019), de Ari Aster, é um filme de horror, do subgênero do *folk horror*, proveniente da segunda onda de um horror folclórico que se expandiu. Ao retratar o trauma de uma personagem em luto pela perda de seus pais e sua irmã, o cineasta subverte alguns lugares comuns do *folk* na corrente descrita por Adam Scovell (2017). A viagem de Dani será transcendental e a comunidade projetará suas necessidades. O culto importa talvez menos como culto violento do que como o impacto sentimental para a protagonista e é esta perspectiva que veremos a partir deste capítulo. Iremos mergulhar formalmente nas complexidades cinemáticas do filme e compreender um pouco mais da jornada de Dani Ardor. A proposta é dividir em dois momentos: o primeiro, no qual serão discutidos aspectos formais cinematográficos acerca de simbolismos, estrutura e identidade que cercam a protagonista; o segundo momento, centrado em argumentar sobre o papel da comunidade rural ao qual Dani se depara, a forma como se relaciona com a morte e seus respectivos rituais.

4.1. A TRAJETÓRIA DE DANI ARDOR: SIMBOLISMO, ESTRUTURA E IDENTIDADE

Eu quero viver, naturalmente, a fim de satisfazer minha faculdade de existência em sua totalidade e não para satisfazer unicamente a minha faculdade de raciocínio, que não representa, em suma, senão a vigésima parte das forças que estão em mim. Que sabe a razão? A razão não sabe senão o que aprendeu (ela não saberá nunca outra coisa, provavelmente; e embora isso não seja uma consolação, não o devemos dissimular), enquanto que a natureza humana age com todo o seu peso, por assim dizer, com tudo que ela contém em si, consciente e inconscientemente; acontece-lhe cometer disparates, mas vive. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 8.)

Dani Ardor (Florence Pugh) é uma estudante universitária de psicologia que vive numa cidade norte-americana acadêmica e que acaba tendo contato com a morte pela primeira vez. Sua irmã se suicida, levando seus pais junto com ela. Ela lê o e-mail de sua familiar melancólica, que indica o caminho que tomou. Dani namora Christian Hughes (Jack Reynor), que estuda antropologia e ainda pretende descobrir a tese que quer escrever, num relacionamento tão afastado e tóxico quanto o que levava com sua irmã. Meses após a morte de sua família, Dani decide fazer uma

viagem com Christian e os amigos dele para a Suécia, a fim de buscar superar as memórias de luto e absorver os ensinamentos de uma pequena comunidade escandinava que realiza a *midsommar*, uma tradição que celebra a vida e a morte. Enquanto o grupo mergulha nas tradições aparentemente idílicas da comunidade, os americanos começam a testemunhar rituais sobre a vida e a morte incomuns, os quais lhes colocam em xeque com sua própria visão de mundo.

A primeira imagem do filme *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019) nos projeta numa trilha em direção à morte, como observaremos. Um quadro nos indica quatro instantes distintos.



Figura 27: O primeiro quadro de *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019)

I) no lado esquerdo, o mais escuro, no canto superior, há um crânio e dois pássaros negros que voam para baixo. Um casal desce em harmonia com os pássaros e se encontram com uma mulher, que é a referência. Simboliza-se o primeiro contato de Dani Ardor com a morte – aqui, na sua família. A irmã, Terri Ardor (Kludia Csányi), leva os pais, enquanto a presença dos três incide sobre Dani, ela surge como um elo, sendo todos os personagens ligados a ela, uma analogia intrigante quanto às ligações ao gesto suicida/homicida que dá início à trama. II) No centro do quadro, mais à esquerda, pássaros brancos voam abaixo e um homem analisa a cidade do alto de uma árvore, e toma notas de um casal que briga. A árvore tem uma aparência de

cogumelos, que espelha o momento no qual Dani sente a natureza, debaixo de uma árvore, no segundo ato, antes de fugir correndo por uma má experiência com cogumelos alucinógenos. O homem que briga com a mulher tem pernas desengonçadas e que não parecem compor um corpo próprio para elas. A mulher chora. Há um muro diante deles, que eles buscam não olhar. O homem vem atrás da mulher, julgando-a numa posição de destaque, projetando-se sobre ela, como um cavaleiro, mas usando saltos. III) No centro, mais à direita, as árvores parecem degraus. Os pássaros antes negros e depois brancos se transformaram em melodias, que despertam uma ascensão aos céus e expressam a música ouvida na chegada à Hårga. A trilha dos homens, na terra, é uma viagem à comunidade. A moça é a última da fila. Há o americano de chapéu de bobo representando o personagem Mark (Will Poulter), o nativo Peele (Vilhelm Blomgren) que toca um instrumento, guiando os jovens como serpentes respondendo a encantos, além de Josh (William Jackson Harper), um dos mais interessados e à frente de Christian. Ao entrar, enfim, no local: a mulher que, antes estava no fim da fila, põe-se à frente e é a primeira a entrar no universo de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), onde a recebem com taças e a lembrança da morte. Ela é a protagonista do quadro e os anfitriões a recebem com crânios nas mãos. As mortes que ocorrerão na narrativa são condensadas, inclusive, no desenho – desde os anciãos de túnicas brancas até os viajantes norte-americanos. O caráter ritualístico destas mortes também é esboçado na presença de animais. No alto da tela, na mesma referência, uma cadeira dá um significado divino sem que ninguém esteja sentado nela. IV) Finalmente, no canto direito, ao alto, mais claro que a parte oposta do painel, o sol surge. Sob ele, corpos esqueléticos tocam instrumentos e tudo se condensa ao redor do sol, com símbolos, oferendas e as mulheres produzindo um círculo harmônico. Uma confraternização e uma mesa completam a cena. Acima das casas e árvores, no quadro, dois anjos surgem – um casal – com um homem de cabeça para baixo e uma mulher inclinada, avaliando as casas. A natureza feminina do lugar fica exposta. Aqui, neste quadro, Dani está de mãos dadas com a morte, dançando com os esqueletos – celebrando o corpo, a vida, a música e o sol.

São quatro atos, são quatro amigos, são quatro momentos de dor escancarados no filme de Ari Aster. O filme é iniciado por uma música melancólica, enquanto a neve assola a cidade e a vegetação que a cerca. Um telefonema do mundo real retira o espectador desse transe, dessa hipnose. Na secretária eletrônica na casa

dos Ardor há quatro mensagens e passamos pelas quatro pessoas da família – com quatro fotos simbolizando a união e o afastamento daqueles membros. Na primeira foto, a irmã de Dani é a mais feliz no retrato, vestindo e se posicionando com um casaco amarelo sobre a irmã, com as duas se enlaçando e se segurando firmemente, ao passo que os pais estão afastados. A mãe está à direita, com a neve rala preenchendo o ambiente, enquanto na esquerda, a floresta, ao lado do pai. As duas irmãs no centro. Adiante, as outras fotos evidenciam respectivamente as duas irmãs separadas e os pais juntos numa única foto. Terri, criança, permanece utilizando uma roupa amarela.



Figura 28: A primeira imagem da família com os pais separados e a irmã de Dani jogando todo seu peso sobre ela com um casaco amarelo. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

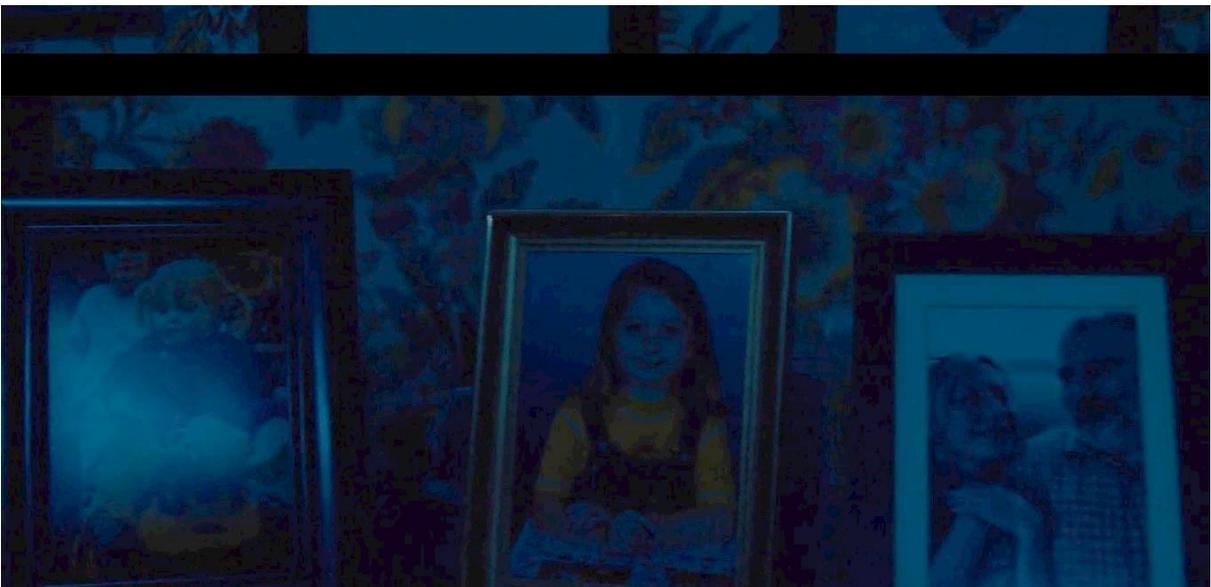


Figura 29: O afastamento dos personagens da família Ardor representados pelas fotografias no cenário da morte. As irmãs separadas dos pais pela presença central da figura de Terri. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Por que a repetição do amarelo? A cor pode ser subjetiva, mas Israel Pedrosa (2009, p. 122-123) aponta que o amarelo é caracterizado por ser a cor “fundamental ou primitiva” e que carrega muitas referências históricas com o feminino, além de ser ritualística e cerimonial: “É sabido que o amarelo aparecia nos livros dos mortos, nas decorações de palácios, templos e túmulos, para colorir corpos femininos”. Pedrosa (2009) também ressalta que o amarelo referenciava deuses ou poderes supremos que estão inerentemente ligados tanto à vida quanto à morte, sendo o papel feminino de progenitor tradicionalmente ligado a uma questão de ciclo, natureza e continuidade do tempo - temas que são tão primordiais nas tradições do *folk horror*. Assim, o amarelo seria uma cor que pode ser usada para marcar personagens ou momentos que são de grande importância ritualística, como transições de vida, morte e renascimento.¹¹²

Essa disposição entre simbolismo e cor manipulada por Aster faz com que essas nuances cromáticas se infiltrem na narrativa prenunciando acontecimentos. Após os retratos, observamos, o diretor indica os corpos da família e as flores. Chegamos aos pais da protagonista, deitados e mortos nos travesseiros amarelos, com as flores ao fundo e a foto de Dani no vaso de flores.



¹¹² Além disso, Pedrosa também raciocina sobre a dualidade entre o amarelo com outra cor primordial, o azul, o qual as câmaras funerárias usavam para assegurar a sobrevivência da alma: “uma vez que o ouro que ele representava era a carne do sol e dos deuses de ambos os sexos” (Pedrosa, 2009, p. 123). Segundo o autor, essa dualidade entre o amarelo e o azul é um ponto de equilíbrio, com o amarelo feminino e o azul sendo mais masculino. No filme de Aster esse modo de percepção se destaca pela forma dos mesmos ritos de vida e de morte, dia e noite, sol e lua, calor e frio, temas recorrentes tanto no subgênero quanto ao longo da obra.

Figura 30: A coroa de flores que representará o fim do ciclo da protagonista de Florence Pugh é exposta pela primeira vez no filme na morte de seus pais, prefigurando cenicamente os diferentes tipos de traumas e lutos que coincidem nos momentos díspares de controle dela e em sua própria metamorfose. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Em entrevistas, Ari Aster afirmou que buscava conferir um aspecto imutável ao destino de seus personagens. Tudo estava “escondido à vista”, segundo ele. A morte, as flores, a conclusão de Dani – o destino estava previsto desde o início. Para o cineasta, em matéria ao *Consequence* (2019), o público está alinhado à Dani e Christian torna-se seu antagonista:

O filme assume essa postura e se move em direção à resolução da história a partir da perspectiva de Dani (...) eu já falei sobre isso antes, mas era muito importante para mim que a comunidade dos Hårgans se mostrasse como um lugar vivo e com tradições muito ricas, com uma história profunda, e que eles se sentissem muito reais. Mas, que ao mesmo tempo, eles também fossem realmente uma satisfação de todas as necessidades de Dani. (tradução nossa)¹¹³

Ao *Consequence* (2019), o diretor complementa que o final e o início foram os principais catalisadores para a estrutura do que está no entremeio do filme: “é a estrutura de um filme de separação sendo combinada com a estrutura de um terror folclórico (tradução nossa)”¹¹⁴. Sobre as imagens indicando o caminho do restante do filme para a personagem Dani Ardor, David Bordwell e Kristin Thompson (2018, p. 150) avaliam que a função primordial da narrativa que precisa desenvolver um protagonista é conferir “traços que depois irão ter uma função causal na ação geral da história”.

Tal qual abordamos nos capítulos anteriores sobre expectativas, gêneros e subgêneros: embora o *folk horror* tenha sido estabelecido no Reino Unido num viés caracteristicamente europeu, onde a violência era mais imperativa e o protagonismo era mais religioso do que personalístico, o cinema norte-americano catalisou o feminino como seu fio condutor e influenciou novas abordagens ao redor do mundo. Isto não é apenas visualizado em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019); é

¹¹³ Texto original: “The film takes this stance and moves towards resolving the story from that perspective (...) I've mentioned this before, but it was of utmost importance to me that the Hårga community be portrayed as a lively place, with very rich traditions and a deep history, and that it felt very real. However, at the same time, it was also essential that it was a true fulfillment of all of Dani's needs”. (The Consequence, 2019)

¹¹⁴ Texto original: “The ending certainly came to me early on. The opening came to me early on, and then just basically the structure of a breakup movie being kind of married to the structure of a folk horror film. Those were the big catalysts for the movie, I would say.” (The Consequence, 2019).

também característico *A Maldição da Bruxa* (Hagazussa, 2017), *Terra Assombrada* (The Wind, 2018), *Maria e João: O Conto das Bruxas* (Gretel & Hansel, 2020), *Hellbender* (2021) e *Você Não Estará Só* (You Won't Be Alone, 2022).

Aster observa essas diferenciações ruralistas em estados de espíritos condicionados pelos chamados *establishing shots*, os quais ambientam a natureza gélida das coisas e a forma triste, serena e semiótica do que se passa com a vida de Dani neste momento com o que enfrenta por sua irmã. Enquanto o espectador acompanha um cantarolar de notas folclóricas sem texto lírico no início de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), o diretor nos envolve numa série de imagens depressivas e gélidas momentâneas para retratar justamente o trauma.

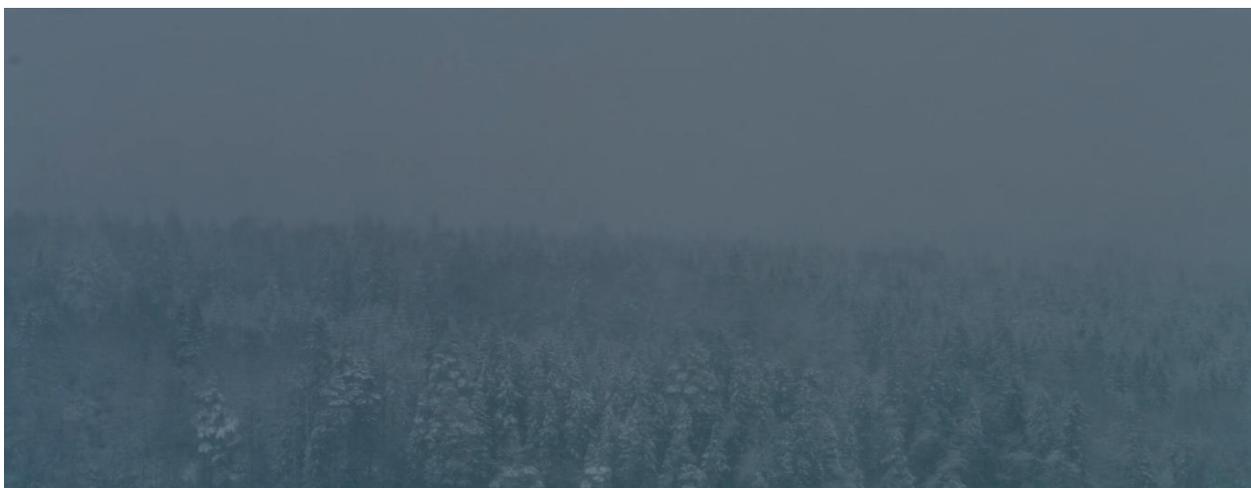


Figura 31: O primeiro *frame* nos transporta para essa área fria, gélida e sem vida do mundo dos Ardor. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

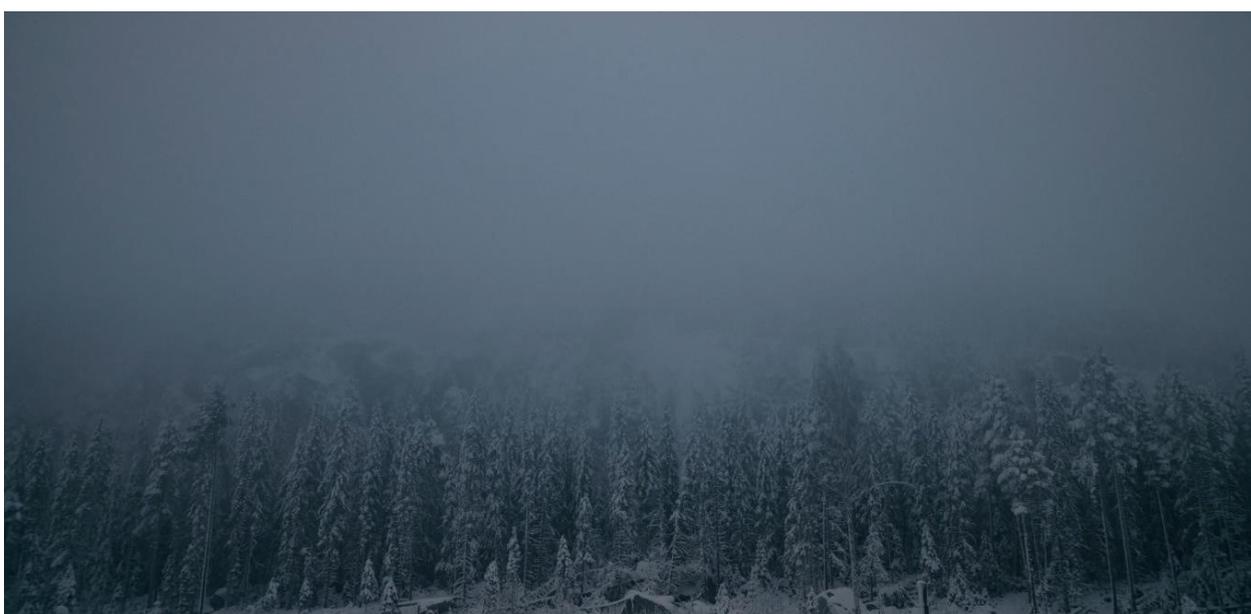


Figura 32: O segundo *frame* começa a apresentar a vegetação ao redor da névoa e o que ela encobre. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).



Figura 33: O terceiro *frame* começa a apresentar uma intersecção, uma mudança repentina, um período transicional ou um limbo. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

O primeiro *frame* traz a paisagem florestal coberta por neve, sem vida; na segunda, a imagem começa a se tornar mais perceptível, mas ainda encoberta por uma névoa proeminente; a terceira imagem oferece um limbo traumático, um rito de passagem; aos poucos, nas imagens seguintes, a névoa e a neve se dissipam, enquanto as árvores e a natureza (das coisas) vão tomando a cena e esboçando um conjunto de imagens que trazem os efeitos do que se passa na vida de Dani sem precisar dizer uma palavra. Tal técnica se remete à 'montagem intelectual' de Eisenstein, conforme Aumont e Hildreth (1983), em que a sequência de imagens é meticulosamente construída para evocar respostas emocionais e cognitivas no espectador, após expô-las numa ordem específica.



Figura 34: O quarto *frame* começa a dissipar a neve e oferecer uma visão mais clara das coisas.
Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

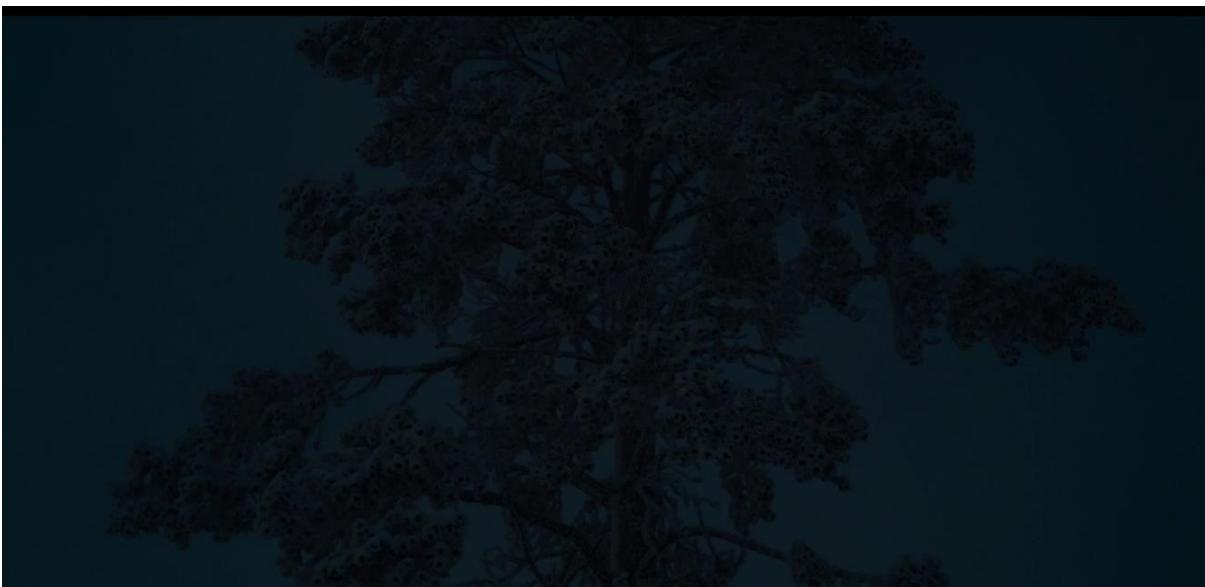


Figura 35-36: No quinto e sexto *frame*, a vegetação começa a se tornar mais vívida e magnânima.
Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).



Figura 37: Finalmente, a floresta toma toda a experiência da cena e se torna o objeto referencial.
Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

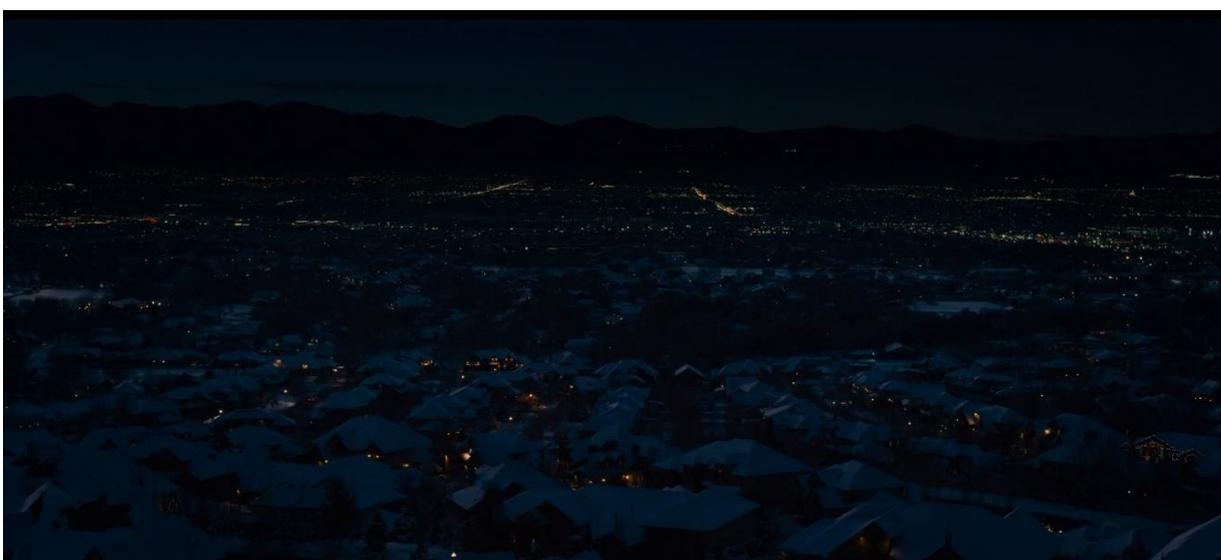


Figura 38: O som da cidade, da realidade, o perímetro urbano corta a floresta e coloca a tragédia em primeiro plano, afastando as estações, o clima e o confronto. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Na teoria de Bordwell e Thompson (2011), essas formas de comunicação são aderentes à um padrão ainda mais intrínseco à narrativa, no qual as cenas vão corresponder ao objetivo central no filme - o qual, aqui, é ilustrar a personalidade de Dani e conferir sustentação para sua jornada. Um exemplo pungente é o último frame

antes de escutarmos a voz de Dani na 'secretária eletrônica' dos Ardor quebrando a lógica da natureza e infiltrando a comunicação mundana e urbana no filme para produzir uma sensação de choque e incômodo. Se as teorias acerca de recepção cinematográfica de Jacques Aumont (1993) e Umberto Eco (1994) advogam sobre um leitor-modelo que respeite implicitamente os caminhos da ficção e da imagem numa narrativa cinematográfica, independentemente do gênero em que elas pertencem, David Bordwell e Kristin Thompson (2011, p. 128) adicionam o fator personalístico da forma, o qual se torna relevante descobrir elementos formais para diagnosticar o todo: "quando investigamos a função formal não perguntamos 'como esse elemento veio parar aqui?' e sim 'o que esse elemento está fazendo aqui?' e 'como ele direciona nossa reação?". Lisa Zeidner (2021, p.7) chamará isso de um *ménage à trois*: "(há sempre um) quando você está numa obra: você, o autor e o personagem".

No cinema de horror, a função dos olhos como mediadores da experiência é reconhecida - desde Philippe Met (2006) e Roberto Curti (2022) que exploram especificamente o subgênero do *giallo* até Carroll (1999), o qual assevera que mais que o olhar como um estilo fílmico, a identidade de quem observa, de quem olha, é essencial na equação daquilo que o horror procura evocar. Bordwell e Thompson (2011) argumentam que a arte cinematográfica envolve o espectador não apenas pela colocação de elementos em uma tela, mas pelo engajamento de nossos sentidos e intelecto. Os pesquisadores afirmam: "Um artista cria um padrão, e as obras de arte despertam e gratificam o desejo humano pela forma" (Bordwell e Thompson, 2011, p. 109). Complementares a lógica de Eisenstein, tal perspectiva sugere que é a relação entre as partes, e não somente as partes isoladas, que constitui a essência da forma enquanto sistema. É o que ambos tomam como a teoria formalista, na qual a narrativa trabalhará seus aprofundamentos através de elementos visuais que harmonizam e tornam coeso toda a jornada, satisfazendo por fim as expectativas do público de acordo com aquilo projetado através do nosso herói ou da nossa heroína. Bordwell e Thompson (2011, p. 109) vão elaborar que a mente nunca descansa e está sempre buscando ordem e sentido.

É importante ressaltar essa concepção formalista para respeitar o olhar desta análise sob o escopo principal, que é Dani Ardor, nossa protagonista. Diferentemente do *folk horror* britânico clássico da década de 1960 e de 1970, que se caracterizava por sua ênfase na bruxaria, no paganismo e na violência ao corpo feminino, o *folk* norte-americano se interessa por efeitos traumáticos a longo prazo. Embora

compartilhem elementos comuns como ruralismo, violência e paganismo, há uma distinção notável na condução temática entre as duas tradições.

No longa-metragem dirigido por Ari Aster, o paganismo não figura como peça central da narrativa, ainda que esteja lá; ele, sim, desempenha um papel secundário que converge e ressignifica o ciclo traumático vivenciado pela protagonista. São aspectos convencionais e mundanos de um relacionamento tóxico que surgem na trama. Dani é observada num primeiro momento separada de seu atual mundo físico, tátil e mental ao lado das pessoas que supostamente seriam partes de sua vida. Suas interações sociais são superficiais, distanciando-a da conexão humana que seria, em circunstância normal, uma parte essencial de seu dia-a-dia. Este aspecto é essencial para servir de catalisador para a jornada adiante que Dani enfrentará.

A superficialidade e a separação com que Dani ostenta o seu mundo no primeiro ato da obra guiará a crise mais ampla de desconexão com seu mundo, o desapego com as coisas materiais, a qual o filme explora subsequentemente. Deste modo, as dinâmicas convencionais da sua relação com Christian não são meros detalhes ou inchaços narrativos, eles são instrumentos formais que o diretor utilizará para desvelar a profundidade da mente de Dani, o seu trauma e a sua experiência como um todo: “(...) um diretor não dirige apenas o elenco e equipe. Ele também nos dirige, dirige a nossa atenção, molda a nossa reação. As decisões fazem diferença no que percebemos e na maneira como reagimos” (Bordwell e Thompson, 2011, p. 475).

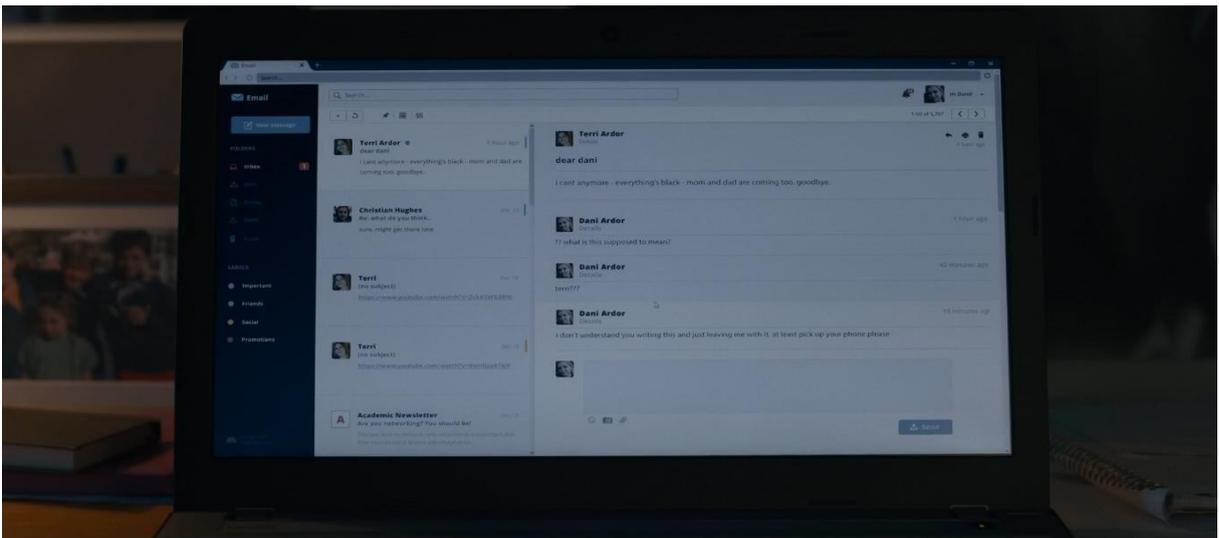


Figura 39: A despedida de sua irmã vem por mensagem e é igualmente afastada do contato pessoal de Dani. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).



Figura 40: Nosso primeiro contato com a protagonista é diante dessa mensagem. Fonte: *Midsommar* – *O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Dani é uma personagem em desenvolvimento e em conflito, no primeiro ato do filme - e Aster expõe isto com rigor através de seu cenário. Seu apartamento funciona como uma extensão de sua psique, assim como a abstracidade do quadro amarelo em sua reta na figura 40, remissivo da complexidade temática encontrada em *A Queda da Casa de Usher* (2014) de Edgar Allan Poe. O uso estratégico das formas paradoxalmente equilibradas e desconexas, em cômodos feitos para evidenciar a dualidade da sua persona, jogando-a num xadrez simbólico com ela mesmo, também reflete a figura de Dani, ao passo que até mesmo o abajur que a ilumina expressa sua emergente centralidade na trama, posta em contraponto com sua codependência afetiva, simbolizada pelas incessantes ligações a Christian.



Figura 41: A separação para Dani está em todo lugar, em tudo que é material e imaterial, está nas conversas entre sua própria psique e seu aspecto de não pertencimento. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Aster articula a complexidade visual no apartamento de Dani através de um simbolismo rico e detalhado que se manifesta em elementos decorativos, sendo perceptível a dualidade cromática dos quadros – um amarelo e um azul –, além da disposição assimétrica dos abajures, livros, plantas e utensílios, o que cria paralelos visuais com as fases distintas da própria jornada emocional de nossa protagonista. A cor exposta no cenário, na teoria de Israel Pedrosa (2009), provoca experiências sensoriais que nos levam a personalísticas culturais e humanas dos próprios personagens e, como sociedade, de nós. Para ele, a cor é representativa, não sendo inerente ao objeto, mas ao que de fato ele traduz. No caso do azul, neste cenário, a cor busca o que Pedrosa (2009) vincula à transição e à transcendência, ao ciclo harmônico, que também será ressaltado mais tarde nas runas presentes na comunidade escandinava, enquanto o amarelo surge como advertência, reluzente, carregando as múltiplas formas divinas que ainda não se formaram na cabeça de Dani. É interessante adicionar isso, pois o amarelo representa muitas coisas para a personagem principal, desde o fogo até a morte, mas principalmente ilustrando finalmente seu senso de controle. Se esse emaranhado de rabiscos e diversas conotações a respeito do divino, que o amarelo está tão intimamente ligado, surge como abstrato no primeiro ato, esse amarelo se torna casa adiante - literalmente, na comunidade.



Figura 42: A atmosfera tóxica entre os dois se apresenta no quadro diante deles, com o amarelo e o azul opostos ao redor do quarto se cruzando caoticamente. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).



Figura 43: Dani transita entre cenários desequilibrados e que lembram um tabuleiro. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

É prudente, portanto, reconhecermos que o deslocamento de Dani Ardor de seu ambiente mundano para o microcosmo da comunidade escandinava de *Midsommar - O Mal Não Espera A Noite* (2019) não é apenas físico, mas também está ligado ao metafórico. No livro que organizei ao lado de Marcio Markendorf e Leonardo Ripoll, *Violências Várias* (2022), eu escrevi sobre o filme e discuti como a sua partida ao campo trazia conceitos alinhados às teorias de Blanchot (2013) e Nancy (2016) acerca de pertencimento a uma comunidade, ressaltando uma viagem ressignificante para a personagem acerca de seu conceito de eu e de um modo mais amplo na sua transformação comunitária, tendo como base o papel da morte em sua vida. Isto é algo que pretendo abordar novamente aqui nos próximos subcapítulos, mas antes gostaria de reforçar outro aspecto importante de meu texto naquela ocasião que foi justamente a simbologia formal da paleta de cores no contexto protagonístico de Dani Ardor. Afinal, a viagem de Dani é marcada pela evolução formal de sua dualidade e como as cores que lhe rodeiam ressaltam essa mudança cultural e humana.



Figura 44: O *frame* representa a imagem distorcida que a própria Dani tem dela ao se deparar com suas adversidades e sua melancolia . Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Ao passo que o azul e o amarelo no apartamento de Dani representam estados psicológicos em conflito e um prenúncio de transformação que será efetivado na comunidade de Midsommar, essas mesmas cores irão ganhar novas dimensões e expressividades com os atos seguintes do filme, os quais convergem na jornada transformadora da protagonista. Mas elas também permeiam o imaginário oposto a Dani, o masculino representado por Christian. A primeira aparição do homem da narrativa é cercado de amigos cujas personalidades já são formalmente representadas por suas ações, além de tons mais monocromáticos e frios. Ele se consterna, mas se acaricia, como animal dominante, enquanto os homens ao redor endeusam suas ações. Mark olha diretamente a Chrstian e ao quadro em cima no qual a atriz Sophia Loren aparece com um sugestivo decote. Peele escreve sobre os comportamentos, enquanto Josh os observa com um livro à sua frente. Temos o namorado, o espirituoso, o acadêmico e o diagnosticador - cada um com suas promessas de destino.



Figura 45: Christian se afaga numa autocomplacência nítida, após a ligação de Dani, e indica que está numa situação da qual não consegue sair . Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).



Figura 46: As figuras masculinas do longa-metragem são expressadas durante a mesa, desde a primeira aparição com o bobo, o acadêmico, o namorado e o psicólogo. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

São David Bordwell e Kristin Thompson (2011, p. 473) que observam que as repetições e diferenças são constantemente utilizadas para construir, moldar, nossa experiência de filme. Esses contrastes alimentam os simbolismos das cores e da forma principal esboçada já na primeira imagem, no primeiro quadro de *Midsommar*, a qual vemos o azul e o amarelo, os desequilíbrios e separações, os opostos e os dispostos, as separações cores proeminentes. Ao entrar na comunidade de Hagar, muito além da música e das oferendas, os personagens são expostos a túnicas

brancas com traços azuis equilibrados e simplórios. Suas runas, da mesma forma mostrarão este aspecto. Os americanos vestem cores monocromáticas, azuis, cinzas ou salmão, cores únicas; suas cores demonstram desunificação, ao contrário do vestuário único da comunidade a qual se encaminham. Não à toa, os personagens americanos não são destacados apenas por serem americanos e naturalmente os protagonistas deste filme, mas pela forma como o figurino é capaz de reforçar esse elemento simbólico.



Figura 47- 48: Enquanto as túnicas brancas adornadas por discretos traços azuis são utilizadas pelos membros da comunidade, os norte-americanos usam vestes monocromáticas, porém díspares, entre si, simbolizando uma desarticulação em oposição à uniformidade visual dos Hårgans. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Dani, antes de Hägar, habita e transita entre cômodos com a presença de sua irmã sendo ressonante. Mesmo ao chegar na casa de Peele, o namorado Christian projeta seu corpo do mesmo modo do qual vemos na primeira fotografia de Terri Ardor (figura 28). Esse aspecto não é nítido para nós, ele é refletido no espelho. Dani não é vista com mulheres, embora fale com uma pelo telefone no início do filme. A forma feminina que reconhece é sua irmã, que se matou, e mesmo no carro quando está viajando, Mark procura fazer com que ela se sinta “um dos garotos”. Mas Dani não está realizada nem cúmplice da história deles. Há uma passagem muito interessante, relacionada a figura 50 em que Dani dorme no carro enquanto uma mulher madura caminha no sentido contrário ao dela. Até abraçar sua própria natureza, se sentir parte de algo, como a figura 51 demonstra igualmente, sente-se subjugada a se tornar aquilo que se espera dela.



Figura 49: Christian joga seu peso sobre Dani inconscientemente da mesma forma que a irmã, Terri, fazia na personagem, criando uma rima visual intrigante em sua forma. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).



Figura 50: Dani está adormecida, enquanto observa mulheres caminhando pelo caminho contrário ao que ela está se colocando. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).



Figura 51: Dani passa a abraçar sua natureza e se tornar parte de um ecossistema e de uma unidade. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

A manifestação simbólica e formalista da trajetória de Dani em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) responderá sempre ao que Bordwell e Thompson (2011, p. 119) descrevem como “emoções mostradas na tela”. Essa análise nos requer a consideração de entender alguns efeitos como coerência, unidade, intensidade do efeito, complexidade e originalidade ao avaliar um filme, mesmo que ele esteja dentro de um gênero e de um subgênero específico. Ari Aster busca explorar visualmente essa estrutura coesa e complexa justamente sem perder o seu ponto

focal, o *folk horror*, mas para isso ele se permite construir uma estrutura traumática na personagem que eleva a sua condição de fuga da cidade para o rural.

Bordwell e Thompson (2011) esboçam cinco princípios gerais da análise formal de um filme: função, similaridade e repetição, diferença e variação, desenvolvimento e unidade/não unidade. Já observamos algumas delas até aqui, como a disposição cênica e repetitiva para a manifestação do trauma e os conflitos relacionais entre seus personagens. Também avaliamos o poder das cores ao reforçar esses desequilíbrios, trazendo simbolismos narrativos únicos, algo que a literatura de Sidney Lumet (1998) explica, tendo em vista que o amarelo e o azul presentes em *Midsommar* não somente projetam diferenciações emocionais e culturais, como também, seguindo Lumet, promove e aprofunda personas e efeitos da atmosfera que o filme requer. No formalismo, na ótica Bordwelliana, a motivação não é o que está por trás de uma ação ou de uma decisão de um personagem específico, mas no motivo de determinado elemento estar em determinado lugar; está, por exemplo, no desenvolvimento formal com que a protagonista se depara com suas separações e, por fim, suas conexões. Dizem Bordwell e Thompson (2011, p. 182) que a narrativa é uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço: “nosso envolvimento com a história depende do nosso entendimento do padrão de mudanças e estabilidade, causa e efeito, tempo e espaço”.

Essa causa e efeito, necessariamente, implicará mudança. Em *A Forma do Filme* (1990), diz Sergei Eisenstein: “a ordem final é inevitavelmente determinada, consciente ou inconscientemente, pelas premissas sociais do realizador da composição cinematográfica. Lumet (1998) complementa que o tema (o que do filme) vai determinar o estilo (o como do filme). O escritor e cineasta avalia que bons diretores não são bons decoradores, mas são bons narradores - são eles aqueles que devem aumentar e revelar a trama ao nível que a dirigem: “não há decisões sem importância num filme” (Lumet, 1998, p. 92).

Dani Ardor, a protagonista de *Midsommar*, é o retrato de uma evolução formal. Antes de chegar à comunidade de Hårga, seu mundo é repleto de morte, desequilíbrio e isolamento emocional. Como escrito anteriormente, o *design* de produção, os objetos decorativos do apartamento de Dani, conforme argumenta Eco (2005), são carregados de simbolismo que refletem e ampliam seus conflitos. A angústia de Dani é visualizada nas cores opostas da cozinha e sala, nos abajures desalinhados, nos quadros que mudam com ela, e nos cenários que ecoam sua turbulência interior. É

uma narrativa tecida com um padrão de mudanças que é fundamental para o nosso envolvimento com a história . A jornada de Dani é uma jornada que começa com a morte incontrolável e impossibilitadora e culmina com o controle da morte e sua aceitação.

A transição de uma iluminação fria e desequilibrada para a luz natural e acolhedora de Hårga simboliza a metamorfose de Dani: de uma mulher codependente e perdida para alguém que encontra sua identidade e força dentro de uma nova comunidade. Pelas análises de Lumet (1998) e Bordwell e Thompson (2011), *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) se firma como uma narrativa em que a forma não apenas segue sua função, mas cria uma experiência cinematográfica que é a soma de todas as suas camadas (Lumet, 1998, p. 60). A narrativa está ao serviço de Dani Ardor e ao seu olhar, a sua natureza, o seu mundo e o seu protagonismo - é uma via dupla alimentada e retroalimentada por suas decisões. Esse mosaico composto por um desenvolvimento formal e simbólico refletirá um fluxo de informação coeso, resultando numa experiência transitória para a personagem e estranha para o espectador.



Figura 52: O amarelo abstrato de Dani se torna uma forma triangular literal em Hårga, ressoando o seu teor religioso. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Ao tomar a decisão de se juntar a Christian e seus colegas na viagem rumo a Hårga, Dani Ardor se põe na iminência de transpor a fronteira de seu mundo familiar. A tênue linha que separa o mundo de sua personagem se torna literal quando a estrada em que está seguindo se inverte, precipitando uma metáfora visual fortíssima

que encabeçará a vida da protagonista a partir de então. Como se rompesse o limiar do urbano e aludisse alegoricamente à caverna de Platão, Dani parte para o desconhecido sem saber o que encontrará em sua viagem, tanto no mundo exterior quanto nos labirintos de sua própria psique.



Figura 53: A estrada que Dani percorre literalmente se inverte, simbolizando o deslocamento do conhecido para o desconhecido, do confortável para o desconfortável e de sua cultura para algo completamente novo. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

4.2. DANI, A VIAJANTE: O OCIDENTE DIANTE DO DIFERENTE

Cada filme de gênero incorpora um contexto cultural específico - o que Warshaw denominou seu "campo de referência" - sob o disfarce de uma comunidade social familiar. Este contexto genérico é mais do que o ambiente físico, que alguns críticos do gênero argumentaram que define o gênero como tal. A fronteira americana ou o submundo urbano é mais do que um local físico que identifica o faroeste ou o filme de gangster; é um meio cultural onde conflitos temáticos inerentes são animados, intensificados e resolvidos por personagens e padrões de ação familiares. (SCHATZ, 1981, p. 21)

Se voltarmos ao primeiro quadro do filme *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) podemos trocar o rosto zombeteiro da lua de George Méliès pela figura cínica e acachapante do sol. É curioso reconhecer isso, pois, paradoxalmente, um filme de horror geralmente é passado à noite, nas sombras, aludindo ao desconhecido. Mas, na obra de Ari Aster, o horror noturno cede lugar a um terror sob a luz do dia, no qual o desconhecido não se esconde nas sombras, mas se manifesta

abertamente sob um implacável céu azul. Isto não é uma escolha casual ou aleatória. O que seria o desconhecido senão o que não podemos ver ou ter certeza? O que seria o lado obscuro da Lua senão uma maneira de refletirmos sobre o que jamais podemos reconhecer ou ter certeza do espaço e do satélite?

Tudo no horror passa pelo contato com o desconhecido e o diferente. As jornadas para adquirir este contato, no entanto, se diferem. No livro *Úrsula*, a primeira obra de horror escrito por uma autora brasileira, descreve-se o sol como "um homem maligno e perverso, que bafeja com hálito impuro a donzela desvalida, e foge, e deixa-a entregue à vergonha, à desesperação, à morte! - e depois, ri-se e busca outra, e mais outra vítima!" (REIS, p. 12, 1975). Na *Teoria da Viagem*, de Michel Onfray (2015), tudo também começa pelo sol. O corpo trabalha sob ele. Atua sob ele e viaja, principalmente, por ele. A luz dá ao homem a ânsia pelo desbravamento, o conhecimento e a sua situação no mundo. Na própria filosofia, quando se busca o entendimento, fala-se de luz. Tudo inicia ou é indicado pela luz.



Figura 54: Voltamos ao primeiro quadro de *Midsommar* – *O Mal Não Espera a Noite* (2019) e falamos agora sobre a forma do sol, que simboliza a confraternização, a comunhão, a religião e a riqueza, mesmo com a face maquiavélica.



Figuras 55-56: No cinema mudo, a lua era esse objeto de deboche nos filmes de Méliès. A figura 55 é de *Viagem à Lua* (*Le Voyage dans la lune*, 1902), enquanto a figura 56 é de *O Pesadelo* (*Le cauchemar*, 1896).

O sol de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) não apenas ilumina, como também subverte e revela. É sob a luz do sol que Hagar é apresentada, suas práticas e rituais, sua força perante o olhar daqueles que vieram de longe. Nada é

feito nas sombras ou no escuro. Muito do estranhamento da obra está maximizado por isto - à forma com a qual a protagonista se depara com a suposta ameaça. Ela não é o que a teoria Carolliana chamaria de um horror artístico, no qual para entendermos a situação do horror narrativo precisamos sentir a resposta da protagonista proporcional em relação a ela. Carroll (1999, p. 138) mesmo articula que é mais fácil se deparar com o horror quando monstros literais surgem diante de seus protagonistas, uma vez que “por compartilhar a mesma cultura, podemos entender com facilidade o motivo dela considerar aquilo antinatural”. Ele ainda acrescenta:

Uma vez que tenhamos assimilado a situação do ponto de vista do personagem, respondemos não apenas ao monstro, como o faz o personagem, mas a uma situação em que alguém, horrorizado, está sob ataque. Sua angústia mental é um ingrediente da simpatia e da preocupação que temos pelo personagem, ao passo que sua angústia mental, por mais dolorosa que inferimos ser, não é objeto de sua preocupação. (Carroll, 1999, p. 138)

Por este aspecto, o horror de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) é tão curioso e nos traz muito mais próximo da teoria de Robin Wood (2018), ainda que não descartemos pólos da teoria de Carroll (1999). Porque o desconhecido e o contato com o desconhecido se junta a uma simbiose formalista que parece causar estranhamento em autores desde Steve Rose (2017), que articulou sobre o pós-horror, até críticos culturais modernos como Alissa Wilkinson (2018), que observam o impacto nas massas com a curiosidade de quem estivesse conhecendo agora as ramificações de um horror mais profundo e reflexivo. Porque elementos convergem na formação deste terror. Elementos que estão enraizados em subconscientes e folclores simples, porém que são subversivos apenas o suficiente para causar uma reação diferente. Bordwell e Thompson (2011, p. 157) destacam em *A Arte do Cinema* o seguinte: “A reordenação dos eventos pode ser impressionante e confusa no começo, mas é drasticamente eficaz em nos forçar, a partir da conclusão, a repensar os eventos que vimos anteriormente”. Este artifício narrativo é explorado amplamente na obra de Aster, tendo em vista que seu estilo e gênero cinematográfico¹¹⁵ não

¹¹⁵ É prudente abrir um parêntese aqui sobre o que Bordwell e Thompson (2011) aludem ser estilo e o que é o gênero de fato. Enquanto o gênero está ligado ao acordo tácito entre público, indústria e produção, o estilo se concentra nas formas fílmicas utilizadas para se chegar até o gênero, como o uso de luz, o desenho de produção, a evocação do som, a técnica de filmagem utilizada para se chegar até o determinado fim. O gênero está muito mais ligado à semelhança, enquanto o estilo está muito mais ligado à diferença.

surgem apenas como tema, mas um reflexo de expectativas e experiências fílmicas prévias. Os pesquisadores vão enfatizar ainda mais esta convergência argumentando:

O espectador também tem uma relação com o estilo. Apesar de raramente termos consciência do fato, tendemos a ter expectativas no que se refere ao estilo. Como outros tipos de expectativa, as estilísticas derivam de nossa experiência do mundo em geral e de nossa experiência do cinema e de outros veículos. O estilo cinematográfico específico pode confirmar, modificar, tapear ou desafiar nossas expectativas. (Bordwell e Thompson, 2011, p. 475)

Poderíamos dizer inclusive, com certa ousadia, que não se pode ser autoral num gênero como o horror sob o qual já existem nuances específicas, mas se pode, sim, exercer um controle no seu estilo¹¹⁶. O cinema de autor, uma expressão que vem da escola francesa e especificamente da revista *Cahiers du Cinema*, a qual também é explicitada por Bordwell e Thompson (2011), ao contrário do gênero, não está somente ligado ao controle narrativo, mas também está no trabalho desenvolvido em vários filmes de um mesmo diretor. Embora Aster descreva que quer usar o cinema de gênero como um exorcismo de sua própria psique, isto não pode ser considerado autoral, já que ele utiliza o gênero para chegar até onde ele quer estilicamente. Essa provavelmente é uma discussão maior que essa dissertação pode entrar neste momento, mas é preciso escrever sobre isso. Pois a relação que o espectador tem com o estilo comum ao gênero é crucial para compreender a resposta singular que o filme evoca nele quando decide navegar tenuemente entre as convenções clássicas do horror, mas as desmantelando e criando um sentido vagamente familiar que é continuamente subvertido pela narrativa e pela própria estética visual do filme. Thomas Schatz nos lembra da importância das convenções de gênero e de como elas moldam as expectativas do público:

Tanto os cineastas quanto os espectadores são sensíveis à gama de expressão de um gênero por causa de experiências anteriores com o gênero que se aglutinaram em um sistema de convenções narrativas carregadas de

¹¹⁶ É importante, no entanto, pontuar que há filmes de gênero com traços autorais característicos. É uma separação que essa ousadia requer um artigo ou um texto dissertativo apenas neste aspecto – e portanto não poderia me alongar em algo tão profundo. Mas enquanto há grandes diretores de gênero que o utilizam ao seu favor, como Wes Craven (1939 - 2015), John Carpenter (1948 –) e James Wan (1977 –), resignificando subgêneros e subvertendo convenções, outros trazem aspectos étlicos muito evidentes que poderiam caracterizar um aspecto autoral dentro do gênero, casos de Guillermo del Toro (1964 –), Mario Bava (1914 – 1980), Dario Argento (1940 –) e David Cronenberg (1943 –). Todavia, mesmo nestes traços autorais, as convenções genéricas estão lá.

valor. É esse sistema de convenções de personagens familiares realizando ações familiares que celebram valores familiares que representa o contexto narrativo do gênero, sua comunidade cultural significativa. (Schatz, 1981, p. 22)

Midsommar - O Mal Não Espera a Noite (2019) perturba esse sistema de convenções ao estabelecer um jogo de expectativas que é tanto cumprido quanto desafiado. A jornada de Dani Ardor, em particular, reflete essa dinâmica. A luz do sol de Hårga, ao invés de proporcionar clareza e segurança, ambientes seguros ao gênero, torna-se uma lente para uma verdade mais nua e crua, além de mais aterrorizante. Ela não fica oculta às sombras, mas exposta na luz do dia, fazendo com Dani Ardor seja desafiada a confrontar seus medos diretamente e sem subterfúgios.

Por que ressaltar isso? Pois à medida que avançamos para a análise da viagem de Dani chegamos a um cerne fundamental para entender o horror de *Midsommar*: ao contrário do *folk horror* clássico britânico, em que a violência causada à mulher em nome da religião contrastava com o pagão e a aceitação do rural como um desvio do urbanismo ocidental selvagem, a jornada de *Midsommar* está mais atrelada à mente, ao metafórico, que passa por uma percepção e agência de controle que até então não era comum ao subgênero. A viagem de Dani em *Midsommar* não serve apenas para cruzar uma fronteira entre o presente ocidental capitalista, selvagem e do machismo tóxico ao elementar/comum entre os povos, como também serve para ilustrar uma jornada de luto, perda e, por fim, uma eventual renovação.

A luz do solstício de verão não somente guia a narrativa do filme de Aster, como também a distorce, criando um espaço onde o familiar se torna estranhamente ameaçador, o que permeia o *folk horror*. A viagem de Dani é marcada não pela fuga da escuridão para a luz, mas pelo mergulho na promessa de uma clareza própria e reveladora, que condensa os destinos de quem opera como catequizador, aquele que levará a luz ocidental para o estranho, quanto para aquele que está disposto a receber a luz, levando apenas as experiências acríicas de uma nômade mundana. Observamos anteriormente que o apartamento de Dani Ardor não continha raízes próprias ou uma casa acolhedora e definitiva, o desequilíbrio e deslocamento dos objetos sugeria justamente uma predisposição para o acolhimento de algo novo em sua vida.

Nesta proposta, a viagem de Dani, compara-se à síntese de Michel Onfray (2015). Aster premedita esses momentos cruciais da vida de Dani para propor essa

evasão da cidade para o campo como um retorno às suas próprias raízes. Como Onfray (2015) sugere em seu testemunho sobre a geografia da viagem, não é a quantidade de experiências que traduz a jornada, mas a intensidade e o significado de cada um; é sobre o retorno e o sentido da viagem. Portanto, é natural que *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) apresente essa viagem de Dani como um retorno a um estado de ser, uma (re)descoberta de si, já que a comunidade de Hårga reflete não apenas o que a protagonista traz com ela, mas também o que ela tem evitado enfrentar: o trauma e a morte. A viagem é externa e interna, sendo o retorno mais sobre um novo entendimento de si do que uma volta ao lugar geográfico.

Conforme Onfray (2015) afirma, a viagem é um convite a uma exploração socrática. A sua ideia é que já se carrega dentro de nós os elementos daquilo que descobrimos, a viagem é apenas um gatilho para se projetar. Baseado em Chateaubriand, Tzvetan Todorov (2016, p. 235) igualmente traz em *A Viagem e Seu Relato* que “se precisa viajar para crescer e trazer mais a imensidade de si”. A viagem está interligada à expansão da consciência e ao desenvolvimento interno da psique. Deve-se condensar no máximo alguns registros, de acordo com Onfray (2015). O autor argumenta que não se deve fazer muitas fotos ou prostrar tanto sobre a experiência quanto se deve enfim experimentá-la. O corpo deve receber a informação e condensá-la entre as lacunas de algumas recordações. Como quatro pontos importantes de um quadro completo.

A que escolher? A que renunciar? Onfray (2015) diz que o protagonismo da viagem não se esvai no quadro geral, mas oferece formas, colore e faz com que o próprio protagonismo seja percebido, como o primeiro quadro já aponta para a estrada que Dani percorrerá (figura 54)¹¹⁷. O autor nos conta que não existe viagem sem o retorno, sem o reencontro, sem o sentido. A memória jamais é renunciada. As peregrinações são sempre registradas, desde o princípio. Ari Aster fornece a síntese do fim paradoxalmente no princípio, dando razão à ótica formal de Bordwell e Thompson (2011). A geografia da viagem, seguindo o conceito de Onfray (2015), igualmente não se restringe ao espaço-tempo de um país, mas também abarca cidades, locais menores, comunidades e até mesmo sensações. Em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), Dani Ardor encontra em sua viagem processos que

¹¹⁷ Desde Sócrates, o pensamento sobre a linguagem perante ao desconhecido é observante. “Sou, portanto, um completo estrangeiro ao tipo de linguagem que é utilizada aqui”. (Platão. 2019, p. 22)

já residiam dentro dela, esperando para serem despertados, integrados e reproduzidos, oferecendo a ela e ao público sua identidade.

A viagem de Dani é uma representação cosmopolita da viagem que Onfray (2015) descreve: ela é profundamente pessoal e individual, sim, mas com experiências universais de perda, dor e busca por pertencimento. A comunidade de Hårga não é simplesmente um destino que Dani escolhe; é um local que a convoca para uma confrontação inevitável com os aspectos mais sombrios de si mesma e da natureza humana.

O quadro inicial é capaz de capturar o cerne da escrita de Onfray (2015, p. 30): “o poeta transforma a multiplicidade das sensações num conservatório reduzido a imagens incandescentes destinadas a ampliar nossas próprias percepções”. O viajante, ou a viajante, neste caso, pode ser encapsulado como poeta do mundo. Ela colore o que precisa ser colorido, ela expõe o que seu corpo recebe; precisa provar e se provar. Todorov (2016) chamará isso de relato, o que na narrativa de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) se torna um duplo reflexo de provocação de transformação interna para a protagonista quanto o relato como observadora do trauma para o público:

Se tivermos de renunciar à ideia de isolar a viagem daquilo que não é, podemos, com um pouco mais de probabilidade de êxito, tentar distinguir, no próprio interior desse magma imenso, vários tipos de viagem, ou talvez várias categorias que permitem caracterizar as viagens particulares. A oposição mais comum, e que se impõe primeiramente, é a dos planos espiritual e material, ou, se preferirmos, do interior e do exterior. Os relatos particulares podem, portanto, ocupar todas as posições imagináveis ao longo de um eixo que vai do puramente exterior ao puramente interior. (...) A relação entre viagem interior e viagem exterior vai da cumplicidade à hostilidade: eis a nova antítese. (Todorov, 2016, p. 233-235)

Todorov (2016) acrescentará que a existência dos outros ao nosso redor nunca será aleatória ou um acidente, algo que será imensamente importante para Dani Ardor em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), tendo em vista a interação e a moldagem que o contato com a comunidade de Hårga trará para ela.

A existência dos outros ao nosso redor não é um puro acidente, os outros não são simplesmente sujeitos solitários, comparáveis ao eu mergulhado em sua meditação; também fazem parte dele: o eu não existe sem um tu. Não se pode chegar ao fundo de si excluindo-se os outros. O mesmo se dá com os países estrangeiros, com as culturas diferentes: aquele que só conhece o seu corre sempre o risco de confundir cultura e natureza, de instituir o hábito como

norma, de generalizar a partir de um exemplo único: ele mesmo. Os habitantes da Bética devem visitar outros países além do seu (e, portanto, empreender viagens) para buscar o que é necessário à vida do espírito, não à do corpo. E os aldeãos de Tchuang Tsé podem descobrir, no vilarejo vizinho, outra coisa além dos cães e dos galos (que provavelmente se parecem muito com os que já conhecem, efetivamente): outros homens e mulheres, cuja visão de mundo difere, mesmo que levemente, da sua; o que, em compensação, poderia modificá-los e incitá-los a um pouco mais de justiça. (Todorov, 2016, p. 238)

Para Onfray (2015), do mesmo modo, o local requisita o viajante, não é uma escolha, ainda que se sugira arbitrariamente; ela não cura, mas ressalta. A riqueza da viajante será proporcionalmente rica com a bagagem que ela leva. Com suas experiências. Cada corpo busca reencontrar o que lhe fornece uma sensação diferenciada, procura novas sensações - "existe sempre uma geografia que corresponde a um temperamento" (Onfray, 2015, p. 21). São as memórias que permeiam uma identificação. Nós somos e seremos sempre prisioneiros de nosso nascimento, de nossa terra natal e de nossa língua materna, mas precisamos estar o suficientemente inocentes para sermos confrontados com a novidade. Não se pode ser pronto, mas pronto a ser preenchido, é o que Onfray (2015) escreverá. O protagonismo de uma viagem não é catequizar. Não é expor, mas se dispor. A ótica de Onfray (2015) articula que viajar não pode ter vontade missionária. O autor adverte que o viajante deve permanecer à porta de um novo conhecer, de uma nova compreensão de mundo, ciente de si e aberto para o outro. Nem julgar nem condenar. O corpo, na viagem, torna-se mais receptivo e frágil. Ele ilustrará mais a experiência, se o protagonista deixar. Onfray (2015) chega a brincar que ninguém troca de pele ou de corpo, na viagem, e ele é nosso único veículo de conexão.

Dani Ardor, em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), é nossa protagonista e nossa relatora, nossa poeta do mundo, nossa visão cinematográfica. Os outros viajantes são coadjuvantes. Porém, todos buscam imprimir suas próprias impressões perante à comunidade. O personagem de Will Poulter, Mark, é a personificação literal do bobo da corte para a comunidade, mas ele atesta mais do que isto cinematograficamente. Ele também é o norte-americano ocidental comum em filmes de horror. O norte-americano que busca drogas recreacionais, sexo com mulheres estrangeiras, desrespeita as linhas que separam dois mundos culturais e se depara no campo com uma morte gráfica. O seu relato é curto e adormecido. Mark dorme durante a cerimônia que catalisa os gatilhos e dores de Dani e dos demais estrangeiros, profana cemitérios urinando sobre eles e acredita que terá a noite de

sua vida com uma das suecas da comunidade de Hagar. É ele que cita a mudança do tempo-espço aos personagens, sofrendo ao perceber que não possui controle nenhum sobre o que conhecia como “normal”. Josh, o personagem de William Jackson Harper, é um antropólogo e busca absorver a cultura da comunidade com suas próprias intenções e projeções. Não está interessado na cultura, mas justamente no estranhamento dela. Pelle, o personagem de Vilhelm Blomgren, na ótica de Onfray (2015), é como o pastor que percorre a terra e leva o rebanho para o abate, enquanto os camponeses se instalam e constroem e inventam. O seu relato é o relato já produzido para sua comunidade. Ele apenas tem a tarefa de servir de guia para Dani. Christian, o namorado de Dani que é interpretado por Jack Reynor, busca na viagem justamente se separar da vida que levava com a namorada - e consegue. O destino de Christian está, verdade, emaranhado ao de Dani. Desde o apartamento, enquanto notamos a separação de ambos, Dani indica a tentativa de domesticar o relacionamento tóxico deles com um vislumbre do próprio destino do parceiro.



Figura 57: Dani está reclusa em seu quarto, comprimida entre extremos, enquanto no quadro acima dela uma criança ingenuamente acaricia um urso. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

À medida que a narrativa fílmica nos envolve, torna-se evidente que a história de Christian não tem autonomia ou é unidimensional. Sua jornada e seu relato estão intrinsecamente entrelaçados com os de Dani Ardor. Sua agência sobre si, sua identidade e mesmo sua evolução são dependentes dela. Christian é uma extensão

da jornada de Dani, refletindo a dependência emocional de ambos e também a dinâmica de poder que reside entre eles. Ao chegar na comunidade de Hagar, Christian e Dani começam a ser separados pela presença da comunidade, inclusive com mulheres adulando um recém-nascido entre eles, enquanto discutem sobre Christian ter esquecido o aniversário de namoro. Da mesma forma, Christian se separa do grupo para apontar ao seu próprio destino - o templo sagrado amarelo que estará em chamas ao final do longa-metragem. Ari Aster expõe esse momento em quatro cenas subsequentes que novamente mostrará o interesse de Christian pelo santuário e pelo urso enclausurado no campo, o estado que ele mesmo está sentindo em seu relacionamento.



Figura 58: A separação entre Christian e Dani se torna irreversível, à medida que a protagonista percebe na comunidade os tipos de relações que possuía. Na imagem, uma família carregando um recém-nascido a lembra de sua família, o que Christian nunca será capaz de proporcionar. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).





Figuras 59-62: Christian, ao iniciar o seu processo de desprendimento e separação, inconscientemente se depara e aponta para seu próprio destino, reconhecendo em primeiro momento o local no qual irá ser queimado e, num segundo, o animal enclausurado que se sente e se tornará literalmente ao fim do longa. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Não será o único momento que Christian se depara com seu destino. Num momento de catarse, o personagem observa um urso sendo tomado pelas chamas dentro de um templo, algo que se torna uma metáfora eficaz para sua iminente subjugação. Aos poucos Christian é renegado ao seu papel de morte, sem perdão ou possibilidade de retorno de sua viagem. Seu horror passa a ser um processo de não pertencimento àquela jornada e àquele mundo em que está tornando-se somente complacente com a narrativa.





Figuras 63-64: Um catártico Christian contempla seu destino. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

De qualquer forma, Christian, Josh e Mark são os últimos a perceber que não fazem parte do relato de Dani e que são descartáveis para os fins narrativos. Servem tão somente para diagnosticar o contato, conforme descrito por Todorov (2016), entre observador e observado, e assumir os horrores da narrativa. É interessante que existe uma dubiedade reflexiva neste aspecto, já que, por se tratar de uma obra de horror que projeta alteridade, conforme a visão de Robin Wood (2018), o espectador espera contatos extraordinários e assustadores, enquanto filosoficamente Aster privilegia um relato em que os personagens se interessam pela experiência exótica do relato sem necessariamente se sentirem compelidos a se evadir do local.

Num primeiro momento, ou seja, os ocidentais não são impactados pelo que presenciam, eles acompanham como se testemunhassem uma cultura primitiva. Uma cultura digna de estudo, experiência e, por que não, iluminação. Seu objetivo era menos louvável do que absorver. Era catequizar, como é de costume em obras de horror do gênero, tal qual a teoria de Wood (2018) aborda. A jornada, no entanto, revela crescentemente uma tensão inesperada para eles entre o individual e o que Todorov descreve como holismo, no qual a comunidade se comporta e sente invariavelmente as mesmas coisas, criando um sentimento unificando e um sofrimento ou regozijo idem.

Mas há ainda uma segunda característica do gênero que a designação não comporta e que é também muito importante: a localização das experiências contadas pelos relatos no tempo e no espaço. No espaço, o “verdadeiro” relato de viagem, do ponto de vista do leitor atual, narra a descoberta dos outros, selvagens de regiões longínquas ou representantes de civilizações

não européias, árabe, hindu, chinesa etc. Uma viagem à França não dá um “relato de viagem”. Não que os exemplos sejam inexistentes; entretanto falta forçosamente esse sentimento de alteridade em relação aos seres (e às terras) evocados. (Todorov, 2016, p. 239)

Ao contrário do que a alteridade de Todorov (2016) prevê, as viagens ao desconhecido e descobertas de outras civilizações são de terras europeias em sua literatura, a narrativa do “outro” no cinema de horror tem se provado muito mais próxima do ocidente e da cultura americana. Podíamos além disso complementar a teoria da viagem de Todorov quanto a austeridade com o que se lê em Robin Wood (2018, p. 78) na mesma reflexão, o qual vai ramificar uma das áreas mais atraentes para o horror sendo o contato com outra cultura, pois cria um embate entre colonos e colonizados: “se forem suficientemente remotos, não há problema: podem ser simultaneamente privados de seu verdadeiro caráter e exóticos. Se estiverem inconvenientemente próximos, predomina outra abordagem, da qual o que aconteceu com o índio americano é um excelente exemplo” (tradução nossa)¹¹⁸.

No gênero do horror, como dito anteriormente, o protagonismo característico americano judaico-cristão ocidental quando se vai da cidade para o campo, seja no *slasher* ou no *folk*, a percepção é de choque e de imediata violência. É natural, portanto, que a tensão dos americanos seja a mesma quando passam de observadores para participantes involuntários dos rituais de Hårga. Mas, em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), não só o primeiro impacto da cultura é mais contido, como Aster também condiciona o espectador ao olhar de um protagonismo muito específico que é o de Dani. Curiosamente e aos poucos, os próprios americanos passam a ser os “diferentes” e vítimas de uma inversão colonial, onde a cultura moral e superioridade presumida são esfaceladas, seguindo a ótica *todoroviana*. Quem se safará? Dani, a única que viaja sem uma ambição que não seja a fuga do seu autoenclausuramento.

A protagonista não é o que Todorov (2016) chamaria de segura de sua própria superioridade para estar curiosa ao outro, mas isso também a afasta da colonização e da catequização. Ao que para os personagens masculinos da obra, essa segurança,

¹¹⁸ Texto original: “If they are sufficiently remote, no problem arises: they can be simultaneously deprived of their true character and exoticized (e.g., Polynesian cultures as embodied by Dorothy Lamour). If they are inconveniently close, another approach predominates, of which what happened to the American Indian is a prime example”. (Wood, 2018, p. 78).

se torna ilusória e acaba por ser brutal; para Dani ela inexistente. O espectador entra na viagem ao lado de Dani, que experimenta a linha filosófica sobre o existencialismo:

o que posso saber de mim? O que posso aprender e descobrir a meu respeito se mudo de lugares habituais e modifico minhas referências? O que resta da minha identidade quando são suprimidos vínculos sociais, comunitários, tribais, quando me vejo sozinho, ou quase, num ambiente hostil ou pelo menos inquietante, perturbador, angustiante? (Onfray, 2015, p. 75-76)

São necessárias nossas diferenças para se chegar a algum lugar, é o que o Onfray (2015) fortalece. A captação de um povo não está associada à sua vivência completa, de acordo com o autor, mas a sua própria percepção. Dani é um livro com páginas faltando, ao contrário dos outros, que já estão completos. Ela permite anotar novas frases em si, para continuar na metáfora. O entremeio entre ela e a comunidade de Halsingland, na Suécia, é o avião, para continuar nesta teoria da viagem. Seguimos o problema de ansiedade de Dani que a transporta da vida que ela levava para a aeronave e, finalmente, para a nova região. De um banheiro de uma casa para a cabine de um banheiro de avião, ela expõe o caráter da extraterritorialidade que Onfray (2015) aponta: neste entremeio, enfim, há apenas o vácuo; seguimos a dor de Dani, sem diálogo. Dani leva o conflito para uma região que harmoniza isso de uma forma diferente. Ao menos, diferente do pensamento moral cristão, exaltado por nossa cultura.

As ações da comunidade proporcionarão um impacto mais significativo na protagonista, ainda que ela não viaje sozinha. Onfray (2015) acredita que a melhor forma é de fato viajar com um cúmplice, um amigo, e que não se deve viajar em casal. Para o autor, a lógica cristã do ocidente, e essa religião familiar, coloca em evidência o atrito: "nada pior que o companheiro obrigatório, que se vale de um destino comum para se impor como tal" (Onfray, 2015, p. 44). A viagem pressupõe uma ausência do lar e de suas âncoras, naturalmente. Quando Dani viaja junto com Christian, isso revive velhas rixas e cismas da relação. E isso os afasta, sintomaticamente. O pesquisador ainda observa: "a possibilidade de encontrar livremente as mulheres de um país, sem necessariamente buscar uma aventura sexual, é necessariamente travada pela presença da esposa, da companheira, da namorada" (Onfray, 2015, p. 47). No caso de Christian, não é só uma aventura, ele é um fertilizador. Um objeto para procriação. A comunidade sueca estabelece isso e o seu afastamento de Dani, a cada momento.



Figura 65: Sentada à mesa, após o desaparecimento de um dos americanos, Dani é a única a olhar para a frente, pensando no seu destino, enquanto Josh e Christian ouvem curiosos o falso relato da comunidade. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).



Figura 66: Christian percebe o afastamento de Dani, que mira o horizonte, juntando-se à comunidade, enquanto os americanos individualizam seus olhares. Cada um observa um ponto fixo diferente, enquanto Dani mira o horizonte com os outros membros de Harga. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).



Figura 67: Durante a celebração da rainha de maio, Christian é o único sem túnica branca, carregando ainda a cor azul opaca que trouxe da América, afastado de Dani e dos demais. Não há mais lugar para ele dentro daquela narrativa. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).



Figura 68: Christian é exposto cada vez mais para fora do relato de Dani e de sua narrativa, servindo apenas como apenas um observador de seu próprio destino, sem ação sobre ele. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).



Figura 69: Novamente, à mesa, Dani comunga com o povo de Hagar, enquanto o único estrangeiro forasteiro é Christian, que não faz mais parte da relação entre ela e sua nova família. Ele sozinho se aproxima para sentar à mesa, onde terá sua última refeição e, posteriormente, a sua última transa.
 Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Há uma ótica de separação e recomeço que é inerente à situação da qual Dani Ardor faz parte. Sua viagem não é apenas de uma estrangeira, mas um relato e impacto sensorial que divide além do mundo ao qual ela pertence e pertenceu. Ao descobrir novas possibilidades e estar diante de um “desconhecido” que a compreende empaticamente, Dani é capaz de ser a viajante ideal. Seu renascimento hermético induz ao pensarmos sobre processos catalisadores que vão além do externo e do visível. Deparando-se com inícios e fins, a personagem percebe o elo que é capaz de ligá-la com a impermanência que ronda a vida.

4.3. A COMUNIDADE, A MORTE E O SACRIFÍCIO

Pois temer a morte, senhores, nada mais é do que pensar que se é sábio quando não se é, uma vez que consiste em pensar que se conhece o que não se conhece. (PLATÃO, 2019, p..49)

Nascimento e morte pertencem igualmente à vida, e formam um contrapeso; um é a condição da outra; são as duas extremidades, os dois pólos de todas as manifestações da vida. (...) É à humanidade, e não ao indivíduo, que se pode assegurar a duração. (SCHOPENHAUER, 2014, p. 83)

O tempo de uma viagem é um tempo desprendido e de duração subjetiva, segundo Onfray (2015). Para Dani, ele é um convite. Para um personagem como Mark, o bobo, transforma-se em algo angustiado. Um dos diálogos trocados no primeiro contato com o campo novo que estão é:

Mark: - Que horas são?

Peele: - 21h.

Mark: - Mas o céu está azul. Não está certo.

Peele: - É assim na Suécia.

Mark: - Não, isso está errado. Tem algo errado aqui.

Midsommar - O Mal Não Espera a Noite (2019)

Para um norte-americano que foi para outro país para provar drogas e sexo diferentes, algo está errado. Sua sensação de recompensa tem uma ruptura. Ao personagem que foi estudar, o errado é fascinante. Para quem foi tentar passar pelo processo de luto, como a protagonista, o estranhamento se torna instigante e, sim, acolhedor. Afinal, o que Todorov (2016, p. 231) pontua é que a viagem coincide com a vida, “nem mais, nem menos; e o que é esta, além de uma passagem do nascimento à morte”.

A comunhão do culto de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) dá razão ao que Jean-Luc Nancy (2016, p. 30) escreve em termos de coletividade e comunidade em *A Comunidade Inoperada*, no qual o individual é renegado pelo todo: “Não se faz um mundo simplesmente com átomos. (...) É preciso uma inclinação ou uma inclinação de um ao outro, de um pelo outro ou de um para o outro. A comunidade é no mínimo o *clinamen* do indivíduo”. Nancy (2016) quer dizer que não se faz um mundo apenas de indivíduos, mas com indivíduos. A teoria do francês busca as raízes da palavra comunidade. A noção de *Comunismo* que a sociedade se espelha virou caráter ideológico e político, segundo Nancy (2016), o que fez com que o valor semiológico da expressão fosse de fato perdido. Tanto o autor quanto Maurice Blanchot em *A comunidade inconfessável* (2013) se debruçam sobre o tema e têm o mesmo destino: a experiência social que nos torna todos indivíduos membros de uma comunidade é a morte. Para ambos, o princípio de nossa união está na impossibilidade de vencer a morte.

Enquanto nas expectativas do gênero é fomentado que o horror será impetrado sobre o jovem americano que não sabe onde está se metendo, carregando filosofias além filmicas que podem ser inclusive abarcadas pela forma como que se adereça o mal na sociedade, vide Baudrillard (1996), o aspecto que *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) carrega é o de experiência compartilhada. Poderíamos falar em primitividade para se referir a ela quanto ao gênero folk, mas culturalmente ela não está para esse sentimento. O que seria o primitivo, se não o que a visão dominante, para continuar na universalização ocidental que Baudrillard (1996), estipula? Jean Baudrillard diz em *A Transparência do Mal* (1996, p. 54) que o conceito de bem ou de senso comum foi incorporado através da força e que as próprias sociedades reproduzem sua autodestruição, com desconfiança e ressentimento. A comunidade de Hårga não parece interessada em invadir outras sociedades, mas apenas pretende manter a dela em funcionamento. Seria desonesto afirmar que o mundo de *Midsommar* é ético, no entanto. Essa não é a proposta de Ari Aster, embora o cineasta se interesse pela semântica da expressão. O diretor se encanta pela nossa peregrinação e nosso contato diante da morte e da vida. O ciclo pode ser tanto acalorado quanto sombrio. Na pequena comunidade, a dor, o sexo, a alegria e a dança são compartilhadas. O que se dá e se recebe, na mesma medida. Tudo é calculado. Tem o brinde à morte e o brinde à vida. É uma terra de controle, onde se conhece o destino de cada um. Cada indivíduo contribui para a continuidade da comunidade.

Quando falamos sobre o relato na teoria de Todorov (2006), observamos como aquele se torna rico ao discorrer sobre os diferentes tipos de jornadas – imateriais e materiais, espirituais ou não espirituais. O horror de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) está na questão de pertencimento - seja ele protagonista ou coadjuvante. Para o personagem americano secundário da obra a pergunta é: quem autorizou esse povo a ter suas próprias regras? A sociedade é descrita como democrática, mas apenas se obedecer um tipo determinante de cultura, é o que se sugere na literatura ocidental. É igualmente o que move de Nietzsche (2009) a Baudrillard (1996) sobre posicionamentos de poder. É uma visão narcísica.

O protagonismo de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), no entanto, como já estipulado, encontra-se em Dani. É pelos olhos dela que a comunidade será moldada e que a cultura será recebida. É pelo sofrimento dela que nos é contado o relato. É pela falta de controle dela que a anunciação do fim de um ciclo existencial sugere ser algo tão impactante.

A existência dos outros ao nosso redor não é um puro acidente, os outros não são simplesmente sujeitos solitários, comparáveis ao eu mergulhado em sua meditação; também fazem parte dele: o eu não existe sem um tu. Não se pode chegar ao fundo de si excluindo-se os outros. O mesmo se dá com os países estrangeiros, com as culturas diferentes: aquele que só conhece o seu corre sempre o risco de confundir cultura e natureza, de instituir o hábito como norma, de generalizar a partir de um exemplo único: ele mesmo. Os habitantes da Bética devem visitar outros países além do seu (e, portanto, empreender viagens) para buscar o que é necessário à vida do espírito, não à do corpo. E os aldeões de Tchouang Tsé podem descobrir, no vilarejo vizinho, outra coisa além dos cães e dos galos (que provavelmente se parecem muito com os que já conhecem, efetivamente): outros homens e mulheres, cuja visão de mundo difere, mesmo que levemente, da sua; o que, em compensação, poderia modificá-los e incitá-los a um pouco mais de justiça (TODOROV, 2006, p. 238).

Dani, portanto, não busca uma fuga, novas experiências ou sequer um estudo antropológico do que acha bárbaro ou primitivo. Ela se abre para uma experiência que desafia noções prévias do que considera vida, morte e indivíduo. Ao escrever sobre *A Morte como Objeto Transformador e a Identidade Comunitária*, em *Violências Várias* (2022), expus sobre como Nancy (2016) discutia a desmistificação do que entendemos como absoluto na sociedade capitalista ao voltarmos ao conceito de comunidade, rompendo com a noção de que a cultura ou o físico podem ser entendidos isoladamente. A própria Dani, ao se deparar com rituais da comunidade Hårga, confronta a volatilidade de seus próprios valores e a arbitrariedade do que antes considerava serem verdades universais na cultura ocidental.

Em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), as comunicações primordiais entre todos surgirão da partilha, do coletivo e da interação - “só há o sentido do Humano” (Baudrillard, p. 21, 2002). No livro *A Transparência do Mal* (1996, p. 80), Baudrillard também alinha que o comportamento atual do humano está muito mais ligado à repulsão do que à pulsão. Dani corresponde fielmente à essa declaração, tendo em vista que é inicialmente repelida pelos rituais da comunidade e tenta ensaiar uma fuga, mas gradualmente se vê atraída a desmistificá-las e se inserir dentro delas. *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), destarte, foge da convencional busca maniqueísta de histórias similares acerca do bem e do mal, focando, sim, na complexidade da psique e suas relacionáveis. Mesmo assim, como escrevi em *Violências Várias* (2022, p. 198), Dani “se aproximará daquela comunidade não por uma sensação de empatia, mas em razão da necessidade de compreensão do controle sobre a vida e a morte”.

Se observamos que Onfray (2015) estipula que nossa lógica em vida é estar sempre em contato com o outro, em diferentes geografias, confrontos e

entendimentos, na lógica da comunidade, Blanchot (2013, p. 17-18) vai além: “o ser busca, não ser reconhecido, mas ser contestado: ele vai, para existir, em direção ao outro que o contesta e por vezes o nega. [...] sozinho, o ser se fecha, adormece e se tranquiliza” (Blanchot, 2013, p. 17-18). Assim como Nancy (2016), Blanchot argumentará que a base primordial da comunicação entre povos e o entendimento dimensional que temos sobre comunidade e nosso pertencimento será pela morte:

O que é, pois, que me coloca o mais radicalmente em causa? Não minha relação comigo mesmo como finito ou como consciência de ser na morte ou para a morte, mas a minha presença para outrem enquanto este se ausenta morrendo. Manter-me presente na proximidade de outrem que se distancia definitivamente morrendo, tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne, eis o que me põe para fora de mim e é a única separação que pode me abrir, em sua impossibilidade, ao Aberto de uma comunidade (Blanchot, 2013, p. 20-21).

A superação do luto é uma impossibilidade, ou seja, tanto quanto a morte em si - e esse conceito vai ressoar profundamente na experiência que Dani terá em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), externa e internamente, no limiar entre repressão e aceitação. Sua viagem não está na negação, mas na incorporação. Ela vê uma nova possibilidade, uma nova identidade e um novo controle quando se despe de preceitos culturais mundanos que os outros companheiros de viagem carregam consigo, por isto se destaca e protagoniza seu próprio destino, por estar à disposição de receber, se colocar numa posição vulnerável até que assuma sua transformação, por estar aberta ao desconhecido. Seu horror não é o mesmo horror dos outros, pois ela respeita o desconhecido e o abraça. Bataille (2016) argumentará: a experiência interior requer uma total submissão às forças que nos ultrapassam. Essas forças, Dani encontra e abraça na comunidade sueca. Ela permite ser moldada pela comunidade como humana, em seu estado mais puro. Neste processo, ela passa a partilhar sua dor, transcendendo a dor individual e integrando-a à comunidade.

Dani Ardor, a personagem de Florence Pugh, precisa expurgar sua dor. Bataille (2016, p. 134) explica o que chama de “comunicação dolorosa”: “é somente numa tal concentração – para além dela própria – que a existência tem a possibilidade de perceber “o que ela é” (...) vai tanto de dentro para fora quanto de fora para dentro”. A protagonista, assim como escrevi em Lehnemann (2022), ao reinventar a própria percepção, já não é mais apenas si mesma, mas é também o outro; tornou-se

necessário que a sua vida fosse transformada para se manter à altura da morte, com a apropriação de Nancy (2016) e sua observação sobre o ser comunitário.

Não é possível recuperar a intimidade da morte, o seu impacto e a descoberta do fim, é o que argumentam Nancy (2016), Blanchot (2013) e Bataille (2016). O entendimento sobre o tema pode ser díspar entre os filósofos, mas o cerne se mantém. Pode virar partilha ao invés de ruptura abrupta, por exemplo. É por isto que a apresentação à noção de comunidade, a própria comunidade de Hårga e ao testemunho de um “horror primordial”, se é que podemos chamar assim, dar-se-á pelo contato com a morte. Uma rima com a primeira, mas que tão bem caracteriza a dubiedade do *folk horror* e do limiar cultural e antropológico entre passado e presente.

Em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), Ari Aster nos coloca diante de duas cenas emblemáticas de suicídio e sacrifício, um em cada instante, cada uma com sua própria ruptura do estado catártico de Dani. Na primeira delas, o suicídio de Terri, a irmã de Dani, provoca um abalo traumático profundo e irreversível para a protagonista, que tenta continuar vivendo. No livro *A Troca Impossível*, Baudrillard (2002, p. 15) chama a consideração do fim de uma descontinuidade essencial para a vida e a nossa própria evolução. Esse impacto gera algo abrupto na existência de Dani. A continuidade de Dani, assim sendo, não é mais linear, mas uma vítima de várias descontinuidades - o término da vida, da sua ideia de sociedade e do seu relacionamento com Christian. Na segunda delas, dentro da comunidade de Hårga, a morte é imperativa, uma necessidade e um ato de partilha, simbiótico, reafirmando o caráter comum e inerente à sociedade que ela evidencia. O suicídio não é visto como algo “mal” ou teocraticamente “abjeto” e “repulsivo”, mas um fechamento de um ciclo, um ritual inerente ao fato de estar vivo.

George Minois (2018) escreveu um testemunho interessantíssimo sobre o suicídio e a morte voluntária em *História do suicídio: A sociedade ocidental diante da morte voluntária*. Ele advoga que a renegação do suicídio é constantemente assimilado pela corrente cristã da sociedade e cujas raízes são inegáveis. Ele reflete historicamente tensões entre o indivíduo e a moralidade, religiosidade e cultura. Ao decorrer do livro, Minois (2018) nos coloca diante de como o pensamento sobre a morte mudou e se moldou conforme crises de consciência no Ocidente, principalmente com a chegada do iluminismo. Sua pesquisa desenvolve um comparativo a linha tênue entre o caráter social e individual de uma morte

interrompida, incluindo o quanto algumas mortes voluntárias ganharam uma designação de honra e dever, enquanto outras são “obras do diabo”¹¹⁹.

Como toda a morte que não se finda pela forma natural, Minois (2018) assevera: a moralidade está presente. Afinal, a religião explora que por determinação divina a vida é sacra e deve ser preservada a todo custo, a não ser que seja em prol de um bem maior ou sacrifício honroso para o Estado - ao menos em algumas culturas. Diz Minois (2018, p. 2): “a morte voluntária é um tipo de óbito cujo significado não é de ordem demográfica, mas filosófica, religiosa, moral, cultural”. O ser humano não deveria, segundo a religiosidade cristã, ter controle supremo sobre a vida - nem a sua própria: “os suicidas não tinham direito ao sepultamento religioso. A morte voluntária era considerada crime” (Minois, 2018, p.1).

Minois (2018, p.4) descreve que o sacrilégio do suicídio era imperdoável e objeto de reprovação social.

Isso porque o suicídio é considerado ao mesmo tempo uma ofensa a Deus, que nos deu a vida, e à sociedade, que provê o bem-estar de seus membros. Recusar o dom de Deus e também a companhia de nossos semelhantes no banquete da vida são duas faltas que os representantes religiosos, que administram as dádivas divinas, e os dirigentes políticos, que organizam o banquete social, não podem tolerar.

O próprio termo suicídio fora cunhado apenas depois da chegada do iluminismo quando as discussões se aprofundaram para tentar entender quem dava “fim a si mesmo”, de acordo com Minois (2018, p. 224): “matar a si mesmo, ser homicida de si mesmo, ser assassino de si mesmo, sacrificar-se (...) vem a partir do latim *sui (de si) caedes (assassinato)*”. Mas o autor também é bem sucedido em provocar que a origem do próprio cristianismo se dá pela morte voluntária e isto não deveria ser esquecido. Minois (2018, p. 29) indaga: ora, a própria morte de Cristo não seria um ato suicida? “Jesus diz: Minha vida, ninguém a tira de mim; pelo contrário, eu espontaneamente a dou. (...) Cristo caminha para a morte quando sobe a Jerusalém para a Páscoa”. Mas é preciso reconhecer que, embora os seguidores do cristianismo exaltem a morte voluntária do próprio Cristo na cruz, eles também puderam sobre o homem não poder “tentar se aproximar do divino” neste aspecto. Para a religião e o próprio ocidente, na pesquisa de Minois (2018), o suicídio é proibido

¹¹⁹ O diabo aparecerá pela primeira vez na lista de suicidas, segundo Minois (2018), em 1418.

por três razões fundamentais: é um atentado contra a natureza e contra a caridade, é um atentado contra a sociedade, é um atentado contra Deus. Historicamente, os suicídios serão considerados mortes voluntárias quando envolverem valores sociais aceitos, como: “suicídios patrióticos (...), suicídio pela honra, suicídio por fidelidade a uma ideia religiosa, de Pitágoras; suicídio para escapar da decrepitude da velhice, de Demócrito e Espeusipo; suicídio cívico, de Charondas” (Minois, 2018, p. 53)

Algumas correntes da Grécia Antiga, como os cirenaicos, os cínicos, os epicuristas e os estóicos, reconhecem que o indivíduo tem sua liberdade de decisão e são alguns dos primeiros a apontar para suicídios “conscientes”, de acordo com Minois (2018). É igualmente na Grécia, por Platão e Aristóteles, que o homem será antes de tudo “ser social, inserido em uma comunidade; não devendo raciocinar em função de seu interesse pessoal, mas levar em conta seu respeito pela divindade que o pôs em seu lugar e pela Cidade onde tem um papel a cumprir” (Minois, 2018, p. 54-55).

Nesta visão coletivista, nós não seríamos proprietários da própria vida e não tomaríamos sozinhos qualquer decisão sobre o fim; “a escolha é feita de forma prudente, religiosa e santa” (Minois, 2018, p. 81). Sacrificar a vida só seria aprovado com anuência estatal e do clero. O autor inclusive cita a morte voluntária pela pátria numa guerra para reforçar essa questão. Acima de tudo existiria portanto uma moral dominante que é capaz de separar o bem do mal, o aceitável do inaceitável, a provação do pecado e assim por diante.

A moral dominante, que é a moral da elite, sanciona essa diferença de motivações e meios: o primeiro tipo de suicídio, identificado com um gesto de covardia e fuga, é reprimido com rigor por meio do suplício do cadáver, da recusa de sepultamento em terreno sagrado, da certeza de condenação eterna e do confisco dos bens. O segundo, considerado um gesto corajoso fiel à honra cavaleiresca ou uma demonstração de fé inquebrantável até no martírio, é transformado em modelo. A sociedade medieval, dirigida por uma casta militar e sacerdotal, está em conformidade consigo mesma ao transformar em norma moral o ideal cavaleiresco e a busca do sacrifício cristão. (Minois, 2018, p. 14)

Ao fim de seu livro, o pesquisador vai citar as diferenciações do suicídio dadas por Durkheim que residem principalmente no “suicídio egoísta”, aquele que poderíamos enquadrar Terri, a irmã de Dani, por estar fora da integração social dominante, e no “suicídio altruísta”, aquele que diz respeito às sociedades propondo esse fim como uma comunidade. Há duas citações em Minois (2018) que flertam extraordinariamente com o objeto desta dissertação: ao falar sobre a morte voluntária

na recusa de envelhecer, principalmente fruto do período pré-romântico: “afinal, existe algo mais racional do que se matar em vez de suportar os sofrimentos incuráveis da velhice? (...) será que o próprio Estado não deveria nos obrigar a isso, se realmente quer nos garantir a felicidade? (Minois, 2018, p. 298); e, em segundo lugar, às motivações do suicídio que levaram os escritores franceses Claude Adrien Helvétius e Marc-René de Voyer de Paulmy d'Argenson a escrever sobre a mesma questão:

Deixe que duas pessoas se precipitem em um abismo”, escreve o primeiro, “é uma ação comum a Safo e a Cúrcio, mas a primeira lança-se nele para escapar das desgraças do amor, e o segundo, para salvar Roma; Safo é uma louca e Cúrcio é um herói [...]” (p. 297, Minois, 2018)

Essa intersecção entre a moral ou não do suicídio será também um dos aspectos poderosos de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), mas aqui complementada com o papel do relato da viagem e da forma como a protagonista encara esse espectro cultural na sua própria vida, de uma cultura para outra, de uma religião à outra. A morte voluntária de Terri Ardor não é um sacrifício convencional. É um gesto de desespero e isolamento, sem se esquecer que é também um assassinato. Ela leva seus pais com ela. Contudo, as mortes ritualísticas em Hårga contém o caráter religioso e estatal que pode ser reconhecido na literatura de Minois (2018) como os chamados sacrifícios honrosos em prol da comunidade e do bem-estar social. O elo construído nos leva justamente a isso. Dani relata sua viagem, percebe sua viagem num ponto de vista além da geografia, depara-se com o contato primordial que une seres humanos a comungar de uma mesma partilha e se vê diante de significados que são diferentes entre o urbano e o rural, entre o presente e o passado, entre o cristão e o pagão. O acolhimento comunal transforma o sacrifício em celebração e aceitação, devolvendo uma ótica que ironicamente é tão profunda ao cristianismo. Já a perda traumática e individual pode ser finalmente descontinuada e dar lugar a outra coisa completamente nova na vida de Dani.

Como Aster propõe isto na estética? Nos conduz em duas cenas a estes momentos distintos, combinando elementos que rimam visualmente e oferecem padrão narrativo. No primeiro, uma mangueira amarela do corpo de bombeiros norte-americano nos conduz até a morte de Terri e dos pais de Dani. Num som cortante, eles lentamente sobem as escadas e acompanham cerimonialmente em câmera lenta a tragédia da casa.



Figura 70-72: A mangueira amarela nos leva até a morte, com o vermelho surgindo em alguns momentos para salientar o tom de morte presente na cena. Terri, da mesma forma, veste amarelo. A cor que será ressonante na comunidade de Hagar. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

No segundo momento, calêndulas amarelas nos orientam pela estrada. Lee Ismail, curador do Natural Sciences escreve em *Midsummer's Eve and the Calendula Officinalis: the pot marigold* (2023) sobre o papel desta planta no solstício de verão ocorrido em junho e como ela está interligada à períodos de transformações, colheitas e cerimônias envolvendo fertilidade. Ismail (2023) encara o uso da calêndula como uma homenagem pagã, cuja historicidade tinha foco na própria natureza, quando se pensava que essas plantas possuíam valor de cura nestas épocas: “Uma dessas plantas que se acredita ter propriedades mágicas era a calêndula (...). A calêndula tem inúmeras propriedades mitológicas, como a capacidade de despojar uma bruxa de sua vontade, bem como impediria a entrada do mal” (tradução nossa)¹²⁰



¹²⁰ Texto original: “Calendula has numerous mythological properties, such as the ability to strip a witch of her will, or wreaths of marigolds hung over a door would prevent evil from entering. They are specifically picked at Midsummer for their supposed healing properties”. (Natural Science, 2023).



Figura 73-75: A peregrinação de Dani e seus amigos em sua viagem remonta ao nômade, o viajante, o que “se orienta pelo sol e as estrelas, pelas constelações e a trajetória do astro no céu, não tem relógio de pulso, mas um olho de animal apto em distinguir as auroras, o amanhecer” (Onfray, 2015, p. 15). Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Os americanos são recebidos com música, dança, oferenda e comunhão, adentrando uma representação quase característica do Deus do Sol. Dani ainda não percebe que em breve seu caminho se ressignifica justamente nesta passagem, uma transição que começa e termina nela mesma - a do contato com a vida, o contato com a morte e com o sacrifício humano. O contato com a morte não será imediato, como na vida comum, mas um rito encaminhado no segundo dia.



Figura 76-78: A completude de um ciclo. O fim de uma vida num extremo da mesa de sua última ceia, enquanto no outro extremo a vida continua, o ciclo permanece. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Antes da experiência catártica do sacrifício, no alto do precipício, Ari Aster expõe o casal de idosos no seu fechamento de ciclo. Ambos estão num V fechado, num extremo da mesa, enquanto no outro lado, a vida permanece em aberto. Quem vai e quem fica? A confraternização não é só um último adeus, é um equilíbrio, é uma mensagem. É sua última ceia. Uma ceia que celebra não só a descontinuidade, mas a continuidade. Os norte-americanos seguem os ritos levemente distanciados, observando-lhes com curiosidade e superioridade cultural, sem saber o que realmente acontecerá. Esse distanciamento é alimentado visualmente por Ari Aster na cena do sacrifício. Ao passo que todos os suecos estão em paz, em harmonia, os norte-americanos destoam nas cores das vestes e no sentimento diante do fim. Dani, mesmo, testemunha o que trouxe junto de si no relato: a morte.





Figura 79-80: A dicotomia representada entre os dois povos e seus ritos. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Enquanto a comunidade cria uma simbiose de veneração, celebração e absorção no entendimento do sacrifício ocular, os estrangeiros reagem a ela num primeiro momento com insegurança e curiosidade mórbida para depois colapsarem em desespero pelo testemunho. Os americanos são ressaltados por seu figurino com roupas tipicamente ocidentais e tons azuis fortes, enquanto a comunidade está em harmonia com suas túnicas brancas¹²¹. Os dois idosos no alto do monte pulam para o sacrifício, encerrando seu ciclo. Ambos deixam seu sangue por onde passaram e os estrangeiros ficam impactados com o rito de passagem. A câmera de Aster observa de cima os personagens separados por grupos. “Vocês são monstros”, pergunta um dos norte-americanos em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019). A primeira expressão de horror do filme ressoa diferente para cada um deles. Dani permanece catártica. O casal representativo da heteronormatividade cristã proveniente do ocidente se choca mais que os outros. Tentam a todo custo interromper a cerimônia. Os antropólogos observam com superioridade como se vissem um acidente trágico de trânsito. Mark dorme.

¹²¹ Em *Violências Várias* (2022), eu escrevi mais profundamente sobre as cores dos figurinos dos personagens e como eles estão embutidos de significado em suas respectivas transformações, principalmente Dani que inicia com camiseta salmão, muda para o azul e se despede do ocidente com roupas brancas, inserindo-se fielmente à comunidade. Christian, por sua vez, permanece com os tons ocidentais durante todo o filme, jamais se desprendendo da vida progressa, o que causa portanto sua ejeção daquele mundo.





Figura 81-84: Os americanos tentam interromper a cerimônia enquanto Dani permanece catártica e lembrando apenas do suicídio de sua família. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Nesta cena, Aster proeminentemente provoca a catarse de Dani quanto a superação do luto sendo apenas possível compartilhada e refletida como comunidade (Blanchot, 2013, p. 41): “Incapaz, eu sozinho, de ir à ponta do extremo”. Dani fica. Os primeiros viajantes a procurarem uma saída, tentarem interromper os rituais, são igualmente os primeiros a deixarem a narrativa. Já o contato de Dani Ardor com a morte e com o sacrifício é tão visceral que a geografia da comunidade lhe risca a pele. Ari Aster colore a memória de Dani, reapresenta e ressignifica. A protagonista fica estática, enquanto os estrangeiros continuam gesticulando e apontando para a cena do sacrifício. Um deles se move para frente e faz com que a protagonista não seja mais vista. Ela se ressignifica. Vive o momento e se torna ele. Não há mais corpo. Só há essência (Lehnemann, 2022).



Figura 85: A comunhão das dores na comunidade diante do fim. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

A monstruosidade para Dani está nos seus processos internos e metafóricos sobre a própria existência. Ela é capaz de observar a irmã na comunidade por onde vai, mergulhando cada vez mais em sua psique até que ela se torne exposta e comunal. Sua única saída é encontrar a liberdade na harmonia coletiva, arrancando-a do sofrimento individual para um estado de satisfação compartilhada. Seu horror é simbólico - e vencível. Quando se permite deixar seu estado de alienação e comungar com suas iguais, ela paradoxalmente transcende numa liberdade que jamais experimentou. A comunidade divide sua catarse e seus horrores com ela, conjecturando o fim de seus sofrimentos.



Figura 86-87: As lembranças de Terri atormentam a viagem de Dani. Na primeira imagem, circulo a manifestação da irmã enquanto a protagonista segue em frente com uma nova família. A segunda imagem a presença é mais destacada. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Ao fim da jornada de Dani, dialogando com a viagem teorizada por Onfray (2015) e com a ótica da comunidade de Nancy (2016) e Blanchot (2013), a protagonista passa a não ser mais nômade no seu habitat urbano, encontrando força no controle e no definitivo. Seu sorriso final de satisfação não é um deleite com a morte de seu ex-namorado, mas um eco da serenidade da transcendência. Só a sua? Não necessariamente. Há regozijo e liberdade no fim - tanto na reverência cristã ao encontrar o salvador quanto na pagã de se unir aos astros, à natureza e transcender o corpo humano. Ela sente a dor física dos incendiados, mas idem a satisfação do fim. É curioso que as flores, que em sua cultura de origem são emblemas simbólicos de luto e morte, agora achem uma forma de simbolizar justamente um estado de paz e dominação. É como ela deixa para trás seu passado ocidental e se torna um ser comunitário. Ao determinar quem vive e quem morre, ela exerce o mais profundo dos simbolismos sacros. Não é uma celebração, mas um reconhecimento de transcendência. A vida, a morte, tudo é parte de um ciclo.



Figura 88: Dani aceita sua condição fundamental de ser humana - a morte. E finalmente fica em paz.
Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

4.4 Rituais, runas e folclore

O homem prova que a espécie lhe importa mais que o indivíduo, e que vive mais diretamente naquele do que neste. (Schopenhauer, 2014, p. 67)

É importante, por último, considerar um aspecto tão forte em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) que também pertence à ótica folclórica e ao ritualístico: as runas. Elas não só surgem de maneira orgânica na histórica e quase despercebidas, ainda que Josh cite diretamente um livro chamado *Uthark*¹²², mas também apontam os temas que ressoam durante o filme e com nossa dissertação. Para isso, nós iremos recorrer ao livro *The Book of Rune Secrets* (2011), de Tyriel e cujo trabalho também pode ser encontrado no site Rune Secrets (2023).

O autor traça um paralelo justamente sobre o antigo e o novo, a curiosidade de magias antepassadas, mas que ainda persistem em nossa sociedade. Toda cultura exhibe seus próprios rituais, suas próprias culturas e moralidade: desde a celebração de datas festivas ao culto aos mortos.



¹²² Não há uma referência precisa que Aster esteja se inspirando no livro *Futhark: O Oráculo Sagrado Das Runas* (2019), de Edred Thorsson, ainda que seja o mais provável.



Figura 89-90: A veneração comunal dos mortos no templo. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Se no ano novo passamos de roupa branca, pulamos algumas ondas e comemos comidas típicas para trazer riqueza e colheita¹²³, os povos antigos aspiram semelhantes interesses cujos rituais mudam. Sim, a primitividade de *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) é exageradamente aterrorizante, mas reside em sua estrutura um apego à grandes oferendas politeístas. A comunidade guarda veneração pela sua própria família, como adorações em forma de galhos e símbolos de renascimento, enquanto ressalta personalidades individuais de cada um dos personagens americanos: o bobo da corte, o palhaço, em Mark; enquanto Christian é o animal a ser domado, o urso, e os outros referenciam aos olhos e a boca, tal qual catequizadores que vieram explorar visualmente a cultura e falar dela mais tarde.

¹²³ Rituais que também foram apropriados e ressignificados com o tempo.



Figura 91-92: As alegorias da comunidade para os viajantes. O bobo, o que não conseguiu olhar, o que queria só falar. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

O filme de Ari Aster é um filme sobre jornadas, como debatemos até aqui. E cinematograficamente elas vão ser refletidas em ornamentos, cenários e paisagens de Hårga, tal qual se espera de uma estrutura cinematográfica coesa e organizada (Bordwell e Thompson, 2011). A abstração amarela do quadro de Dani no seu apartamento aos poucos é preenchida pelo interesse em partilhar da personagem e se apoiar na estrutura organizacional da comunidade como vimos. Isto pode ser ressaltado em alguns momentos do filme, na mesa da refeição e na carruagem que a

guia até o lugar a que deve plantar a próxima colheita da terra, assim como na paisagem do dia a dia, como janelas amarelas cujos conceitos simbólicos demonstram uma ruptura entre a madeira densa e as linhas descontínuas.



Figura 93-94: O amarelo é presente em praticamente todos os cenários, ressaltando uma necessidade de equilíbrio para Dani e um preenchimento. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Esperaa Noite* (2019).

Tudo tem um início, um fim e passa por uma jornada de transformação. Por isso, as runas surgem na narrativa a fim de corroborar com a ideia de ciclos. Há cinco runas importantes que são exploradas ao decorrer da narrativa de Aster: a Fehu, a Othala, a Raidho, a Perthro e a Dagaz - todas elas podem ser conferidas no livro de

Tyriel (2019). Ao consolar Dani, por exemplo, a túnica de Pelle apresenta a Fehu, que, de acordo com o autor, quer dizer “novos começos e paraíso na terra”. O peregrino consola Dani e fala sobre família, buscando deixar claro que está comprometido em trazê-la para a comunidade.



Figura 95-96: Na primeira imagem, Pelle está com sua túnica com a runa Fehu, enquanto na paisagem de Hårga, a runa Raidho se destaca do alto. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Do mesmo modo, desde a chegada dos americanos, a runa Raidho se destaca. Segundo Tyriel (2019), ela quer dizer “jornada e movimento”. O autor resume no site *Rune Secrets* (2023, tradução nossa) o seguinte:

Raidho é a Runa do movimento ordenado de energias no tempo e no espaço no que se refere à consciência humana. É a runa da liderança pelo exemplo e das ações que falam mais alto que palavras. Embora a ANSUZ possa contar as histórias, Raidho vive as histórias. Representa a nossa jornada de vida pessoal mais profunda e as falhas finais da linguagem para comunicar a nossa experiência aos outros. Algo a ser notado em Raidho é a maneira habitual como nossas mentes inventam história e identidade. Entrar no presente é afastar-se de medos desnecessários e de experiências passadas que funcionam como bagagem demais para viajar de maneira eficaz. Seja uma viagem física, uma viagem interior ou uma viagem 'no tempo', Raidho é uma energia que está sempre ativa em nossas vidas.¹²⁴

Esse indicativo rúnico da viagem será também proporcionado nas escrituras da casa em que Dani e os amigos, associado a Runa Othala e Perthro - a primeira significando casa, herança, pátria, família, ao passo que a segunda diz respeito ao desconhecido, convivência com esse desconhecido, conforme *Rune Secrets* (2023). No figurino de Dani, igualmente, a runa Raidho é vista quando ela está em sintonia com a viagem, além da Dagaz, que representa “despertar, um novo dia, iluminação e completude”:

Dagaz é uma runa de mudança ousada, por exemplo, a explosão de luz no momento da iluminação. Contém em suas energias a experiência chamada 'satori', uma experiência de despertar espiritual comum em todas as culturas. Evidências arqueológicas provam que Dagaz tem sido usado como símbolo da Luz há mais de quatro mil anos. É a runa da hiperconsciência. (...) Sua governança diz respeito a atingir o momento místico através da penetração do segredo do paradoxo ou da não-dualidade. Transforma uma coisa em seu oposto. (RUNE SECRETS, 2023).¹²⁵

¹²⁴ Texto original: “Raidho is the rune of ordered movement of energies in time and space as it pertains to human awareness. It is the rune of leading by example and of actions that speak louder than words. Though ANSUZ may tell the stories, Raidho lives the stories. It represents our deepest personal life journey and the ultimate failures of language to communicate our experience to others. Something to notice about Raidho is the habitual way in which our minds concoct story and identity. To enter the present is to journey away from unnecessary fears and past experiences that act as too much baggage to travel effectively with. Whether physical travel, inner travel or travel ‘through time’, Raidho is an energy that is always active within our lives” (Rune Secrets, 2023).

¹²⁵ Texto original: “Dagaz is a rune of bold change, for example, the burst of light at the moment of illumination. It contains within its energies the experience called ‘satori’, a spiritual awakening experience common in all cultures. Archaeological evidence proves that Dagaz has been used as a symbol of Light for more than four thousand years. It is the rune of hyper-consciousness. (...) Attaining the mystical moment through penetration of the secret of paradox or non-duality. Transformation of one thing into its opposite.” (Rune Secrets, 2023)

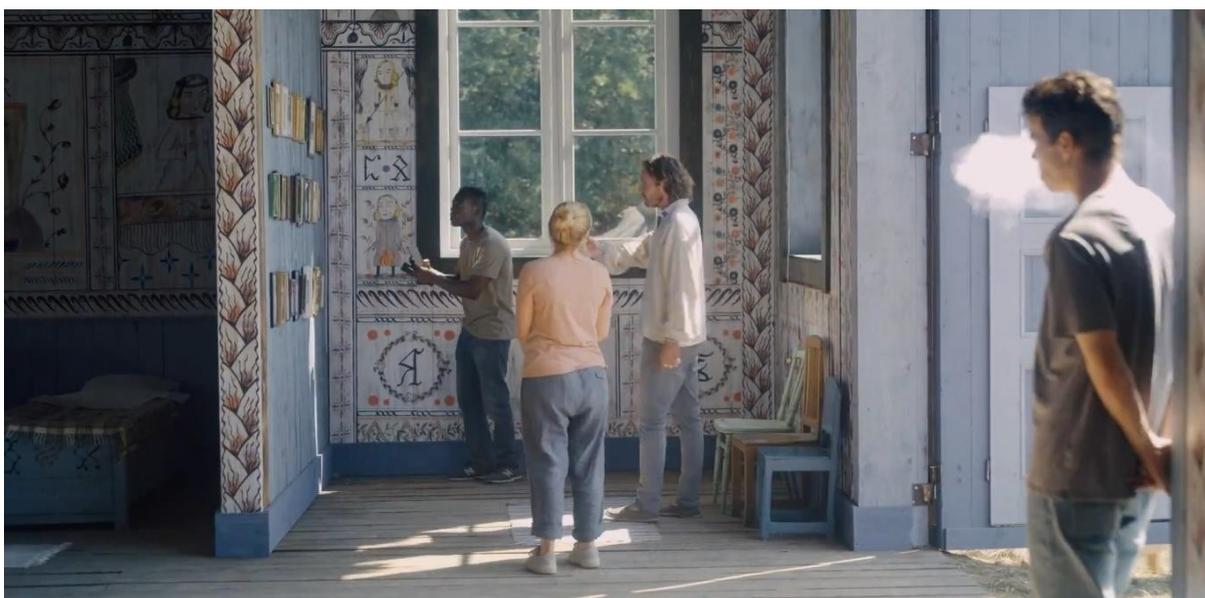


Figura 97-98: Na primeira imagem, o templo ressalta o legado, a casa, a viagem e o destino, enquanto na dança Dani está ligada pela viagem e pela transformação. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

A Runa Raidho, que como destacamos evoca jornada, aparecerá novamente no fim daquela feita pelo casal de idosos, quando deixam uma parte de seu sangue na pedra, no alto do monte. Há um claro rompimento com a continuidade da vida, simbolizando a passagem da terra para a transcendência própria e da comunidade no ciclo das coisas.



Figura 99: O fim da jornada é marcado com sangue. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Tudo nasce, tudo anda, tudo morre. Ari Aster explora em sua narrativa uma atmosfera que expõe essa união vital entre nascimento, vida e morte. Tudo é contínuo, mesmo com descontinuidades no percurso. Em uma das cenas mais icônicas do filme, a representação de um ritual de fertilidade, Ari Aster nos provoca sobre a condição da mortalidade como um efeito transicional. Dani Ardor, como *voyeur*, pela primeira vez no longa-metragem, é capaz de testemunhar um novo nascimento, ao passo que paradoxalmente reflete sobre o fim do próprio relacionamento amoroso e expurga suas dores. Não há prazer ou intimidade no sexo, na comunidade, mas um ato geracional e comunal no qual se busca a procriação. A mãe e a avó empurram Christian para dentro de sua filha, buscando continuar a perpetuação da espécie.





Figura 100-101: Em contraste ao fim, o início da vida na sua concepção. Fonte: *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019).

Enquanto todas as matriarcas de diferentes gerações formam uma espécie de cordão umbilical (metaforicamente), o homem sucumbe ao desejo. É o último resquício da vida pregressa de Dani que ainda existia e que agora finalmente é deixado para trás. Ao vomitar logo depois de flagrar o rito de nascimento da vida, ela expurga seu passado. Ao compartilhar a sua dor com outras dezenas de mulheres, ela percebe, como o espectador, que há dor e prazer no sexo, na vida, na traição e no mundo.

Diante de uma transformação completa como personagem e ressignificando seus traumas, a trajetória de Dani Ardor nos solidifica algumas elocuições importantes a respeito de metáforas e simbolismos estruturais no recente *folk horror*. Contemplamos a natureza da sua identidade, do trauma e do seu protagonismo como agente de ação não submissa, construindo em paralelo historicidades e particularidades fascinantes. Seu contato com o desconhecido, com o diferente, relata aspectos globais ao gênero do horror, ao mesmo tempo que evoca novos campos e profundidades contextuais. Seu papel em *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019) não é apenas o de uma mulher num estado de protagonismo, mas de agente de mudança. Assim, ressignificando a si mesmo durante a obra de Aster, a personagem traz à tona ressignificações dentro do próprio subgênero do *folk horror* – uma conclusão que aponta para nascentes entusiasmantes.

5 CONCLUSÃO

É estimulante estudar o cinema de horror, sua tapeçaria, e compreender os diferentes significados culturais e contextuais capazes de serem oferecidos em cada geração, cada década, cada subgênero. Se discussões sobre o gênero ainda se reciclam há quase 90 anos sobre o que seria considerável horror ou gênero é porque de fato elas despertam o maior dos interesses. O que nos assusta, qual é nosso papel diante do medo, como o protagonismo foi moldado, toda essa evolução somos capazes de perceber e observar em contrafluxo?! Felizmente, nós estamos numa era em que somos capazes de testemunhar o passado com olhos mais aguçados, ao mesmo tempo em que podemos compreender o presente do cinema de horror enquanto ele acontece diante de nós. Discussões nascentes como a da segunda onda do *folk horror* e do subgênero em geral expressam o que há de melhor em dissertar: a abertura para um debate mais profundo e mais rico do que o gênero nos proporcionará em suas próximas páginas. O medo é um processo histórico e cíclico; ele se reinventa. Exploramos seus contextos e como o gênero foi formado no primeiro capítulo desta dissertação justamente para evidenciar como ele está atrelado mais às nossas expectativas do que por um consenso geral. Ele é transmutável. O gênero fílmico é transcendente. É uma prova de que as identidades são capazes de transgredir, transformar e romper barreiras. O horror, como todo gênero, passou a ser formado pelos interesses da plateia, que fundamentou a indústria a desenvolver um tipo de filme e o crítico a esperar um tipo de gênero. Tudo é um processo em constante evolução, assim como o nosso entendimento sobre essas camadas. Ao compreender um gênero, nós somos capazes de entender nossos próprios interesses no horror, separar o horror natural do horror artístico e nos projetar diante de reflexões traumáticas de forma distinta, muitas vezes expressados nos próprios protagonistas. É comum que nestas novas aderências do medo que nossas épocas expõem se encontrem dúvidas e se discuta novas formações de subgêneros quando não sabemos explicá-los. Mas é importante notar que essas discussões são imprescindíveis para reflexões na cultura de massa que são capazes de desbravar novas teorias ou reviver antigas.

O *folk horror* nos prova que mesmo subgêneros são constituídos por formas diferentes de enunciados e que estão igualmente sugestivos aos seus próprios tempos. Se uma primeira onda foi necessária para experimentarmos cinematicamente

a fricção entre campo e cidade atrelada aos contos populares, a segunda foi feita para repensar nosso próprio papel diante disso, da natureza e da representação. *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) é um filme que espelha essa dissociação de uma segunda onda da primeira, expandindo seu significado e nos proporcionando adereçar a complexidade cinemática que o trauma pode ser visualizado no cinema. O legado do filme de Ari Aster já é visto em filmes que exploram a tendência que o *folk* se tornou um lugar de protagonismo feminino, projetando um futuro mais empoderado no gênero do horror. É um precedente instigante e categórico de que os tempos mudam, assim como os gêneros. Estudá-los durante seu desenvolvimento é uma contemplação analítica que nos desafia e nos permite evoluir como teóricos.

Ao entrar na Universidade Federal de Santa Catarina, eu sabia de uma coisa: gostaria de escrever sobre o gênero do horror, de alguma forma, e colaborar para novos debates e novos entendimentos. Minha primeira aula como ouvinte na UFSC foi do prof. Dr. Carlos Capella sobre a comunidade na visão de Nancy (2016) e Blanchot (2013), o que me fez instantaneamente criar uma analogia com *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019). Se o contato da morte nos unia como seres comunitários, Dani Ardor certamente encarava aquele momento como uma metáfora familiar – quando escrevi meu pré-projeto, ele se chamava “*Midsommar - O Mal Não Espera a Noite: a relação com a morte no gênero contemporâneo, o sujeito feminino e o horror ocidental*”. O tema da pesquisa era analisar o filme de Ari Aster enquanto filme de gênero, bem como estudar a evolução do medo no cinema, por meio da literatura, observando a maturidade do horror na atualidade e avaliando um longa-metragem que seria capaz de sintetizar o deslocamento pelo qual o gênero passa. Também era minha intenção avaliar o sujeito do filme de Ari Aster e o seu confronto narrativo – numa viagem e frente a noção comunitária da morte. A análise partiria de reflexões de Noël Carroll (1990) e Mark Jancovich (2002) sobre o gênero, assim como as noções de Tzvetan Todorov (2006) sobre viagem, a visão de Stuart Hall (2006) sobre identidade e os escritos de Maurice Blanchot (2013) e Jean- luc Nancy (2016) sobre o princípio fundamental da comunidade – a morte. Como facilmente lido, eu estava tentando abranger muitas filosofias num curto espaço de tempo e texto; estaria contaminando minha dissertação com duas coisas: ambição e superficialidade. Discutir sobre o gênero e sobre o papel que ele teve na minha vida por este modo era inegociável – e quando comecei a escrever esta dissertação descobri o quanto tinha

para aprender sobre ele. Ao contrário do jornalismo e da maneira superficial de se comunicar, a argumentação estrutura nossos pensamentos e nos levam a reflexões que, por mais filosóficas que sejam, abarcam uma jornada de desenvolvimento que serve para outros continuarem trabalhando a linguagem. Foi a isso que me propus.

Como fã de horror, durante o jornalismo cultural, eu conhecia de forma rasa a teoria de Noël Carroll (1999), por exemplo, mas a julgava, tendo em vista a pobreza da discussão em expor apenas a presença de um monstro como algo imperativo. Na academia, eu me aprofundei em sua teoria de horror artístico para notar que há reflexões muito mais instigantes contornando a simplicidade ao qual o filósofo ficou conhecido – há derivações e influências notáveis no ponto de vista do *descobrimento complexo* e da idiosincrasia cultural ao qual o gênero foi moldado através dos tempos. Bordwell e Thompson (2018) também oferecem notoriamente saberes sobre os dispositivos emocionais a que tanto meu conhecimento não chegava quando jornalista. O jornalismo faz com que tentamos abranger o máximo que conseguimos em um espaço curto de tempo e numa redação curta - aí provém sua pretensão e superficialidade. A ambição da Academia, ao contrário, é a concentração e o foco.

É impossível agir como jornalista ou crítico cultural no ambiente acadêmico porque trazer muitos elementos tornam a discussão conflitante, rasa e povoada de discussões que muitas vezes não conversam entre si. Meu principal desafio como acadêmico e crítico seria equilibrar essa reflexão. Minha experiência na Universidade não foi a que gostaria de ter, pois envolveu um afastamento físico muito forte. Entrei no programa da PPGLIT durante a pandemia quando trabalhava como assessor de comunicação da Saúde do Estado de Santa Catarina. Portanto, as minhas aulas foram em horários flexíveis e à distância, sem o contato físico e a troca de ideias de modo presencial. Isto influenciou muito no meu desenvolvimento como acadêmico, pois como comunicador, eu necessito imperativamente do contato para me desafiar, me envolver e conhecer mais sobre outras histórias. Foi um processo muito solitário. Mas o cinema para mim sempre foi algo igualmente solitário, ironicamente. Ele guardava chaves para reflexão sobre contextos que iam além de mim, além do *eu*, e abarcava discussões sobre o *nós*, como seres comunitários.

Na pandemia, no momento que entrei na UFSC, muitas dessas reflexões assolaram nossas instituições e nossas casas: qual seria nosso papel como comunidade. Diante da morte, nós reconhecemos os outros, mas falamos ao mesmo tempo de nós. Ficamos limitados e autocentrados, ao mesmo tempo que observamos

os efeitos da morte no todo. O desequilíbrio pandêmico, que chegava a alguns, mas não a todos, produzia certezas e incertezas na população, assim como um filme de ficção ou de *folk horror* estávamos diante de uma separação e de nossa noção de sociedade em xeque. Nossas individualidades cresceram paradoxalmente ao pensarmos na liberdade comunal: o eu versus o nós. Essas dúvidas e confrontos mexeram com a construção dos pensamentos de empatia que achávamos que possuímos como sociedade ocidental. O afastamento da comunhão com o aumento do individualismo refletiu numa polarização de nichos que ainda o futuro definirá como estaremos pós-pandemia. Não observamos um êxodo ou uma batalha de campo contra cidade, mas de racionalidade contra folclores; ideias científicas versus ideias empíricas. Essa experiência não culminou num aumento de ocultistas ou pagãos, mas, assim como na segunda onda do *folk horror* abordada por Adam Scovell (2017) e tensionada por Keetley (2023), em experiências traumáticas individuais e coletivas. Essas incertezas como civilização e aqueles que temos ao lado nos trazem para divagar sobre um novo ciclo, uma nova onda, um novo entendimento sobre o caminho do *folk horror* no cinema.

Assim como avaliamos nesta análise, o contexto a que estamos inseridos incide no gênero e suas dinâmicas. O horror serve justamente para compartilhar essas reflexões e reações a movimentos sociais. Esses medos e ciclos podem até ser preconizados por uma região ou um país, mas eles se tornam abrangentes – e chegam a nós ou aqueles que são protagonistas da história. Dani Ardor foi o catalisador da história de *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019) – seu protagonismo traumático, sua identidade, sua viagem e seu relato, sua forma de reconhecer o outro, a comunidade, a morte, os sacrifícios coletivos e seus rituais. Podemos fazer um paralelo com nossa própria sociedade na natureza deste trauma, o que torna o horror tão poderoso como dispositivo narrativo: o seu reflexo de cênicas traumáticas, compartilhamentos de medos e compreensões acerca dele.

Da mesma forma, narrativas como *Midsommar* se tornam tão urgentes na sociedade, pois analisam impactos concomitantemente com nossas preocupações e aspirações evolutivas, abrindo portas para novas discussões num universo vasto para análise, incluindo protagonistas não meramente figurantes ou marginais. Ainda estamos contemplando isolamentos, perdas, busca por sentido comunal e expectativas. O horror serve como este canal processual, transformando nossas

angústias numa forma de arte – para encararmos o que não poderíamos encarar talvez de forma tão expressiva naturalmente.

O contato com o desconhecido é primordial no gênero – e este contato é igualmente fascinante em análises dissertativas ou teses. À medida que avançamos para novos ciclos, novos momentos e novas ondas, imediatamente nos conhecemos como sociedade e o gênero se reconstrói orientado por nossas ansiedades. Ao nos colocarmos diante do horror, o espectador encara a mudança, mas se mantém fiel à universalidade do gênero, interessando-se por interposições contextuais. Neste caminho, *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019) é um referencial. A análise desta dissertação sobre a segunda onda do *folk horror* evidencia essa capacidade de evoluir em respostas às novas mudanças socioculturais, ao mesmo tempo em que reflete sobre nossas ansiedades contemporâneas. Espero que este estudo tenha conseguido contribuir com os estudos nacionais acerca do *folk horror* e dê insights valiosos para o estudo do nosso próprio cinema neste subgênero, algo que espero igualmente aprofundar algum dia. Afinal, é explorando novos entendimentos, enunciações e conexões que ampliamos e complementamos nosso próprio *zeitgeist*.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora Unochapecó, 2009.
- ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Espanha, Paidós Iberica Ediciones S.A, 2000.
- ANDREW, Dudley. **Concepts in Film Theory**. EUA: Oxford University Press, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2015.
- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: Cinema e Pintura**. Editora, Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; HILDRETH, Lee. **Eisensteinian Concepts**. In: Montage Eisenstein I. p. 41-99. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41389062>>. Acesso em: [data do acesso].
- BALMAIN, Colette. **Introduction to Japanese Horror Film**. Escócia: Edinburgh University Press, 2008.
- BATAILLE, Georges. **A Experiência Interior**. Tradução de Fernando Scheibe. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal** – Ensaio sobre os fenômenos extremos. 3ª edição. Campinas, SP – Papyrus, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. **A troca impossível**. Tradução de Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. **Power Inferno**. Traduzido por Juremir Machado da Silva – 2ª Edição – Porto Alegre: Sulina, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. **Tela Total** – mito-ironias do virtual e da imagem. 5ª edição. Porto Alegre, Sulina, 2011
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENSHOFF, Harry M. **A companion to a horror film**. 1ª Edição. Reino Unido: John Wiley and Sons, Inc, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

BLACKWOOD, Algemon. **Contos de Algemon Blackwood**. Editora Saída de Emergência: São Pedro do Estoril, Portugal, 2013.

BLAKE, Michael F. **A Thousand Faces: Lon Chaney's Unique Artistry in Motion Pictures**. EUA: Vestal Press, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **A Comunidade Inconfessável**. Tradução: Éclair Antônio Almeida Filho. Brasília, Editora UnB, 2013.

BLOODY DISGUSTING. Disponível em: <https://bloody-disgusting.com/>. Acesso em: 24 de mai. de 2023.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. 1ª Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. 1ª Reimpressão. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

BOX OFFICE MOJO. **Hereditary**. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt7784604>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

BOX OFFICE MOJO. **Midsommar**. Dados disponíveis em: <https://www.boxofficemojo.com/releasegroup/gr252531205>>. Acesso em 4 de maio de 2022.

BRITISH NEWSPAPER ARCHIVE. Kinematograph Weekly. Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/titles/kinematograph-weekly>>. Acesso em: 28 de dez. 2023.

BRUNVAND, Jan Harold (Edit). **American Folklore: An Encyclopedia**. Garland Publishing Inc. New York & London: 1996.

BURGGRAF, Susan. **Affective responses to horror films**. EUA: UMI, 2000.

BUSCOMBE, Edward. **A ideia de gênero no cinema americano**. In: RAMOS, Fernão (Org.). Teoria contemporânea do cinema vol. II: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005, pp. 303-318.

CALVO, Alberto Andrés. **Ghosts of Britain: A Hauntological Approach to the 21st-Century Folk Horror Revival**. REDEN, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 79-93, 2021.

CAMPBELL, Oscar James, 'The Biographical Approach to Literature', The English Journal, college ed., 25 (1936), pp. 292-307.

CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do Folclore**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Campinas: Editora Papyrus, 1999.

CHERRY, Brigid. **Horror**. Nova York, EUA: Routledge, 2009

CHOI, Jin Hee ; WADA-MARCIANO, Mitsuyo. **Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema**, Hong Kong University Press, 2009.

CLARK, Mark; SENN, Bryan. **Sixties Schokers: a critical filmography of horror cinema, 1960-1969**. EUA: McFarland & Company, 2011.

CLOVER, Carol J. **Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film**. In: JANCOVICH, Mark (org.). *Horror, Film Reader*. Londres: Routledge, 2002, p. 77-89.

CLOVER, Carol J. **Men, Women, and Chainsaws**. EUA: Princeton University, 1992.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror**. 1ª Edição. Tradução Jim Anotsu. São Paulo: Darkside, 2019.

CONRICH, Ian. **Horror zone: The cultural experience of contemporary horror cinema**. Escócia: Edinburgh University Press, 2010.

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine, Film, Feminism, Psychoanalysis**. Reino Unido: Routledge, 1993.

CREED, Barbara. **Horror and the monstrous-feminine: An imaginary abjection**. In: JANCOVICH, Mark (org.). *Horror, Film Reader*. Londres: Routledge, 2002, p. 67-76.

COUSINS, Mark. **The Story of Looking**. 1ª edição. Reino Unido: Canongate, 2017.

CUNNINGHAM, Jim. **Creepy Pix Cleaning Up: Studios Cash in on Cycle**. Domínio Público. *Variety*, 1943.

CURTI, Roberto. **Italian Giallo in Film and Television: A Critical History**. Jefferson: McFarland and Company, Inc., 2022.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente, 1300-1800**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DEVANNY, David. **The Curse of the Cursive: The Horror of the Hand in Folk Horror Film Typography**. In: KEETLEY, Dawn (Ed.). *Folk Horror: New Global Pathways*. Cardiff: University of Wales Press, 2023. p. 91-107.

DOSTOIEVESKI, F. **Notas do Subsolo**. Ed. L&PM, São Paulo, 2008.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

EISNER, Lotte H. **A Tela Demoníaca**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1985.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FILM AT LINCOLN CENTER. **Ari Aster on Midsommar, Cathartic Endings, the Director's Cut, and His Favorite Films.** Youtube. Publicado em: <<http://youtube.com/watch?v=aPGaPTdno10>> Acesso em: 17 de maio de 2022.

FREUD, S. **Luto e Melancolia.** São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2012.

FREUD, S. **Da história de uma neurose infantil.** São Paulo: L&pm, 2018.

FURLAN, Seham. **Caça às bruxas: perseguições, cinema de horror e racismo religioso [Especial].** Rolling Stone Brasil, 19 set. 2020. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/especial-a-caca-bruxas-perseguiacoes-cinema-de-horror-e-racismo-religioso>>. Acesso em: 21 dez. 2023.

GORKY, Maxim. **Last night I was in the Kingdom of Shadows.** Picturegoing. Reino Unido, julho, 2013. Disponível em: <<https://picturegoing.com/?p=230>>. Acesso em: 20 de mar. 2023.

HARRINGTON, Erin. **Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror.** 1ª Edição. Reino Unido: Routledge, 2017.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. **1000 Women In Horror, 1895-2018.** EUA: BearManor Media, 2020.

HOLLAND, Samantha; SHAIL, Robert; GERRARD, Steven; **Gender and Contemporary Horror in Film.** Primeira Edição. Reino Unido: Emerald Publishing Limited, 2019.

HOROWITZ, Gad. **Repression — Basic and Surplus Repression in Psychoanalytic Theory: Freud, Reich, and Marcuse**Gad Horowitz Toronto: University of Toronto Press, 1977.

HUTCHINGS, Peter. **The A to Z of Horror Cinema.** Reino Unido: Scarecrow Press, Inc, 2009.

IHORROR. Disponível em: <https://ihorror.com/>. Acesso em: 24 de mai. de 2023.

IMBb.com, Inc. © 1990-2022. Amazon co. EUA. Disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em: 3 de maio de 2022.

IMDb. **Midsommar.** Dados disponíveis em: <<https://www.imdb.com/title/tt8772262>>. Acesso em: 3 de maio de 2022.

IMDb. **She Dies Tomorrow.** Dados disponíveis em: <<https://www.imdb.com/title/tt11614912/>>. Acesso em: 3 de maio de 2022.

IMDb. **The Wind.** Dados disponíveis em: <<https://www.imdb.com/title/tt8426594>>. Acesso em: 3 de maio de 2022.

IMDb. **You Are Not My Mother.** Dados disponíveis em: <<https://www.imdb.com/title/tt10406596>>. Acesso em: 3 de maio de 2022.

ISMAIL, Lee. **Midsummer's Eve and the Calendula Officinalis**: the pot marigold. Brighton Museums & Art Galleries, [s.d.]. Disponível em: <<https://brightonmuseums.org.uk/discovery/history-stories/midsummers-eve-and-the-calendula-officinalis-the-pot-marigold/>>. Acesso em: 30 de nov. de 2023.

JANCOVICH, Mark. **Horror, The Film Reader**. Londres: Routledge, 2002.
Jewish Encyclopedia – **Golem**. Domínio Público, Estados Unidos. 2002. Disponível em: <<https://jewishencyclopedia.com/articles/6777-golem>>. Acesso em: 5 abr. 2022.

JONES, Lindsay (Ed.). **Encyclopedia of Religion**. 2. ed. Farmington Hills, MI: Macmillan Reference USA, Thomson Gale, 2005. v. 5.

JONES, Lindsay (Ed.). **Encyclopedia of Religion**. 2. ed. Farmington Hills, MI: Macmillan Reference USA, Thomson Gale, 2005. v. 10.

JONES, Lindsay (Ed.). **Encyclopedia of Religion**. 2. ed. Farmington Hills, MI: Macmillan Reference USA, Thomson Gale, 2005. v. 11.

JONES, Stephen, Org. **The Mammoth Book of Folk Horror – Evil Lives in the Land**. Primeira Edição. Nova York: Skyhorse Publishing, 2021.

KAEL, Pauline. **Criando Kane e outros Ensaio**s. Tradução de Marcos Santarrita, introdução de Philip French – Rio de Janeiro: Record, 2000.

KAWIN, Bruce F. **Horror and the horror film**. Reino Unido: Anthem Press, 2012.

KEETLEY, Dawn – **Defining Folk Horror**. Lehigh University, EUA, 2022. Publicado em: <<http://www.revenantjournal.com/contents/introduction-defining-folk-horror-2/>>. Acesso em: 26 abr. 2022.

KEETLEY, Dawn. **Folk Horror: New Global Pathways**. Cardiff: University of Wales Press, 2023.

KERSWELL, J. A. **The Teenage Slasher Movie Book: Revised and Expanded**. [S.l.]: CompanionHouse Books, 2018.

KOCH, Evelyn. **Cyclic Time in Folk Horror**. Folklore On Screen, Sheffield Hallam University, Sheffield, 13-14 set. 2019.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: a Psychological History of the German Film**. Estados Unidos: Princeton University Press, 1966.

KRYS, Svitlana (Lana). **Folkloric Origins of the Ukrainian Gothic**. In: KEETLEY, Dawn (Ed.). **Folk Horror: New Global Pathways**. Cardiff: University of Wales Press, 2023. p. 65-75.

LEHNEMANN, Andrey. **Uma Análise Semiótica de um Fragmento do Filme Black Swan**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Faculdade Estácio de Sá de Santa Catarina, 2012.

LEHNEMANN, Andrey – **Corra é um clássico instantâneo**. Diário Catarinense, Brasil, maio. 2017. Disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br:80/sc/entretenimento/noticia/2017/05/andrey-lehnemann-corra-e-um-classico-instantaneo-9800317.html>>. Acesso em: 5 out. 2020.

LEHNEMANN, Andrey. **Midsommar**: O Mal Não Espera a Noite de Ari Aster. Andrey Lehnemann, [Online]. Disponível em: <https://andreylehnemann.com/midsommar-o-mal-nao-espera-a-noite-de-ari-aster/>. Acesso em: 24 de mai. de 2023.

LOVECRAFT, H.P. **Horror Sobrenatural na Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1987.

LUMET, Sidney. **Fazendo filmes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHEN, Arthur. **Arthur Machen**. 1ª edição. Editora Clock Tower: São Paulo, 2017.

MARKENDORF, Marcio . **Zumbis negros, monstros políticos da escravidão haitiana**. In: Sandra Sirangelo Maggio e Claudio Viscia Zanini (Org.). (Org.). Transposições Fílmicas: As Literaturas de Língua Inglesa no Cinema. 1ed.Rio de Janeiro: Bonecker Acadêmico, 2018, v. , p. 138-155.

MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo; LEHNEMANN, Andrey Kolling (Org.). **Violências várias**: estudos da brutalidade no cinema [recurso eletrônico]. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2022. 200 p.: il. (Coleção cadernos de crítica; v. 6).

MARR, Sarah K., **A Guide for the Curious—An Interview with Sarah K. Marr**. Folk Horror Revival, 2018. Disponível em: <<https://folkhorrorrevival.com/2018/12/23/a-guide-for-the-curious-an-interview-with-sarah-k-marr>> Acesso em: 26 abr. 2022.

MCLAREN, Norman. **Norman McLaren - Um Dossiê | Um dossier | A dossier**. Hambre, Espanha. Nov, 2014. Disponível em: <<https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/11/mclarenfinalok.pdf>>. Acesso em 21 de mar. de 2023.

MCROY, Joy. **Nightmare Japan**: Contemporary Japanese Horror Cinema. EUA: niversity of Wisconsin, 2008.

MET, Philippe. **Knowing Too Much** about Hitchcock: The Genesis of the Italian Giallo. In: BOYD, David; PALMER, R. Barton (Eds.). After Hitchcock: Influence, Imitation, and Intertextuality. Austin: University of Texas Press, 2006.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX - O Espírito do Tempo**. São Paulo, Forense-universitária, 1981.

MINOIS, Georges. **História do suicídio** – A sociedade ocidental diante da morte voluntária. Tradução: Fernando Santos. 1ª edição, SP, Editora Unesp, 2018.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (Org.). A Experiência do Cinema: antologia. Coleção Arte e Cultura, vol. 5. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 437-453.

MURPHY, Bernice M. **Black Boxes: Tradition and Human Sacrifice in American Folk Horror**. In: KEETLEY, Dawn (Ed.). Folk Horror: New Global Pathways. Cardiff: University of Wales Press, 2023. p. 121-133.

MUSEU NÓRDICO – **Midsommarafton**. Nordiska Museet, Suécia. Publicado em: <nordiskamuseet.se/aretsdagar/midsommarafton>. Acesso em: 25 abr. 2022.

NANCY, J.L., **A Comunidade Inoperada**. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. 7 Letras, Rio de Janeiro, 1. ed., 2016

NAVARRO, Meagan – **Midsommar Director Ari Aster on Hidden Clues and the Debate Surrounding the Controversial Ending**. Consequence, EUA, 2019. Publicado em: <<https://consequence.net/2019/07/ari-aster-midsommar-interview/>>. Acesso em: 17 maio de 2022.

NAVARRO, Meagan. **How An Iconic Scene In 'Cat People' Created The Cinematic Jump Scare As We Know It Today**. SlashFilm. Estados Unidos, nov. 2020. Disponível em: <<https://www.slashfilm.com/577856/cat-people-jump-scare/>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

NAZÁRIO, Luiz. **Da Natureza dos Monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NÉIA, Vitor Hugo S. **O folclore e a escrita da História: a cultura popular como fonte**. RESGATE - Revista Interdisciplinar de Cultura , v. 25, p. 203-226, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NSC. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/dc>. Acesso em: 27 de mai. 2023.

ODELL, Colin; BLANC, Michelle Le; **Horror Films**. EUA: Pocket Essentials, 2001.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: Ed. L&PM, 2015.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10 ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PEIRSE, Alison. **Women Make Horror**. EUA: Rutgers University Press, 2020.

PINEDO, Isabel C. **Torture Porn: 21st Century Horror**. In: BENSHOFF, Harry M. (Ed.). A Companion to the Horror Film. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2014.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. São Paulo, Edipro, 2019.

POE, Edgar Allan; MANNING, Matthew K. (Adapt.). **A queda da casa de Usher**. Ilustrações de Jim Jimenz. 1. ed. São Paulo: DCL, 2014. 72 p.

REIS, Maria Firmino. **Úrsula**. Rio de Janeiro: 2ª Edição Fac-Similar, 1975.

ROBINSON, Tasha. **Adam Wingard, Simon Barrett, and Dan Stevens on The Guest, and its place in their big plan**. EUA: The Dissolve, 2014. Dados disponíveis em: <<https://thedissolve.com/features/interview/760-adam-wingard-simon-barrett-and-dan-stevens-on-the-/>>. Acesso em: 29 de agosto de 2023.

RODGERS, Diane. **Something Wyrd: Folk Horror, Folklore and British Television**. In: Centre for Contemporary Legend Inaugural Symposium, 15 nov. 2018, Sheffield Hallam University. Anais [...]. Sheffield: Centre for Contemporary Legend Research Group, 2018.

ROSE, Steve – **How post-horror movies are taking over cinema**. The Guardian, Reino Unido, julho. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/posthorror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>>. Acesso em: 5 out. 2020.

ROTTEN TOMATOES. Estados Unidos. Disponível em: <<https://www.rottentomatoes.com/>>. Acesso em: 3 de maio de 2022.

ROTTEN TOMATOES – **Ex Machina**. Estados Unidos, 2014. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/ex_machina>. Acesso em: 23 nov. 2022.

ROTTEN TOMATOES – **Hereditary**. Estados Unidos, 2018. Disponível em: <<https://www.rottentomatoes.com/m/hereditary>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

ROTTEN TOMATOES – **It Comes At Night**. Estados Unidos, 2017. Disponível em: <https://rottentomatoes.com/m/it_comes_at_night>. Acesso em: 23 nov. 2022.

ROTTEN TOMATOES. **Midsommar**. Estados Unidos, 2019. Dados disponíveis em <<https://www.rottentomatoes.com/m/midsommar>>. Acesso em: 3 de maio de 2022.

ROTTEN TOMATOES – **Moonlight**. Estados Unidos, 2016. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/moonlight_2016>. Acesso em: 23 nov. 2022.

ROTTEN TOMATOES. **She Dies Tomorrow**. Estados Unidos, 2019. Dados disponíveis em <https://www.rottentomatoes.com/m/she_dies_tomorrow>. Acesso em: 3 de maio de 2022.

ROTTEN TOMATOES – **The Lighthouse**. Estados Unidos, 2019. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/the_lighthouse_2019>. Acesso em: 23 nov. 2022.

ROTTEN TOMATOES – **The Tragedy of Macbeth**. Estados Unidos, 2021. Disponível em: <https://rottentomatoes.com/m/the_tragedy_of_macbeth_2021>. Acesso em: 23 nov. 2022.

ROTTEN TOMATOES. **You Are Not My Mother**. Estados Unidos, 2021. Dados disponíveis em <https://www.rottentomatoes.com/m/you_are_not_my_mother>. Acesso em: 3 de maio de 2022.

RUNE SECRETS. Página inicial. Disponível em: <<https://www.runesecrets.com/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

RUNE SECRETS. Dagaz – Rune Meaning. Disponível em: <<https://runesecrets.com/rune-meanings/dagaz>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

RUNE SECRETS. Fehu – Rune Meaning. Disponível em: <<https://runesecrets.com/rune-meanings/fehu>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

RUNE SECRETS. Othala – Rune Meaning. Disponível em: <<https://runesecrets.com/rune-meanings/othala>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

RUNE SECRETS. Raidho – Rune Meaning. Disponível em: <<https://runesecrets.com/rune-meanings/raidho>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

RUSSEL, Jamie. **Zumbi** - O Livro dos Mortos. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Leya, 2011.

RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria**: Feiticeiras, Hereges e Pagãs. Traduzido por Álvaro Cabral, William Lagos – 2ª ed. – São Paulo: Aleph, 2019.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres**: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. First Edition. New York, N.Y – Random House, 1981.

SCHNEIDER, Steven Jay (Ed.). **Horror Film and Psychoanalysis**: Freud's Worst Nightmare. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. ISBN 978-0521825213.

SCHOPENHAUER, A. **As dores do mundo**: o amor – a morte – a arte – a moral – a religião – a política – o homem e a sociedade. São Paulo: Edipro, 2014

SCOTT, Eleanor. **Randalls Round**: Nine Nightmares. Publicado pela Biblioteca Britânica: Reino Unido. Edição Kindle, 2021.

SCOVELL, Adam. **Folk Horror** – Hours Dreadful and Things Strange. 1ª Edição. Reino Unido: Auteur, 2017.

SIJILL, Jennifer Van. **Narrativa Cinematográfica** – Contando Históricas com Imagens em Movimento. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019

SIMS, David. **What Kind of Movie Ari Aster Wanted Midsommar to Be**. The Atlantic, EUA, 2019. Publicado em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/07/ari-aster-midsommar-interview/593194/>> Acesso em: 17 de maio de 2022.

SINGER, Jenny. **How Did A ‘Neurotic Jewish Guy’ Make The Horror Hit ‘Hereditary’?**. Forward. EUA, junho, 2018. Disponível em: <<https://forward.com/schmooze/403216/how-did-a-neurotic-jewish-guy-make-the-horror-hit-hereditary/>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. São Paulo: Ed. L&PM Editores, 2005.

SCHUBART, Rikke. **Mastering Fear – Women, Emotions, and Contemporary Horror**. 1ª Edição. Reino Unido: Ed. Bloomsbury, 2018.

SOUZA, Olivia de. **MUMBLEGORE: Renovação no cenário do horror**. Revista Continente. Brasil, Agosto/2014. Publicado em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/mumblegore--renovacao-no-cenario-do-horror>>. Acesso em: 9 de set. de 2023.

SPINES, C. **Horror Films ... and the Women Who Love Them!**. Entertainment Weekly (Jul 31), pp. 31–33, 2009.

SPOONER, Catherine. **Whose Folk?: Community, Folklore, Landscape and the Case of the Lancashire Witches**. In: KEETLEY, Dawn (Ed.). *Folk Horror: New Global Pathways*. Cardiff: University of Wales Press, 2023. p. 51-64.

SUMMERS, Megan. **Mumblegore: 10 Essential Lo-Fi Horror Movies**. Screen Rant. Dados disponíveis em <<https://screenrant.com/mumblegore-horror-movies-lo-fi-creep-youre-next/>>. Acesso em: 10 de abril de 2023.

TELLES, Norma. **Sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura**. Publicado in *ESCRITA (Revista de Literatura)* Ano XIII – nº 39 - 1988, pp.22-26.

The JC. **The comfort of horror (films)**. The Jewish Chronicle. EUA, junho, 2018. Disponível em: <<https://www.thejc.com/culture/interviews/hereditary-ari-aster-sundance-film-festival-milly-shapiro-alex-wolff-toni-collette-1.465530>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

THORSSON, Edred. **Futhark: O Oráculo Sagrado das Runas**. São Paulo: Pensamento, 2019.

TODOROV, T., **A Viagem e Seu Relato**. Tradução de Lea Mara Valezi Staut. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 231-244, jan./jun.2006.

TODOROV, T. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 4ª edição, 2006.

TOLBERT, Jeffrey A. **The Frightening Folk, An Introduction to the Folkloresque in Horror**. In: KEETLEY, Dawn (Ed.). *Folk Horror: New Global Pathways*. Cardiff: University of Wales Press, 2023. p. 37-50.

TYRIEL. **The Book of Rune Secrets**. [S.l.]: Rune Secrets, 2011.

WEINBERG, Scott. Página do autor Scott Weinberg no site Thrillist. Disponível em: <https://www.thrillist.com/authors/scott-weinberg>. Acesso em: 24 de mai. de 2023.

WHALEN, Andrew. **'Hereditary' Review: A Family Sinks into Horror Realms Beyond Jump Scares**. Newsweek. EUA, junho, 2018. Disponível em: <<https://www.newsweek.com/hereditary-review-horror-movie-scary-toni-collette-967670/>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

WHITTAKER, Richard. **Inventing New (Still Horrible) Ways To Die**. The Austin Chronicle. EUA, 2011; Publicado em: <<https://www.austinchronicle.com/screens/2011-09-23/inventing-new-still-horrible-ways-to-die/>>

WILLIAMS, Linda. **When the Woman Looks**. In: JANCOVICH, Mark (org.). Horror, Film Reader. Londres: Routledge, 2002, p. 61-66..

WILKINSON, Alissa. **Hereditary is the terrifying arthouse horror film of the year**. Vox Media, Inc. EUA, junho, 2018. Disponível em: <<https://www.vox.com/summer-movies/2018/6/1/17408988/hereditary-review-toni-collette-milly-shapiro/>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

WOOD, Robin. **On The Horror Film: Collected Essays and Reviews**. EUA: Wayne State University Press, 2018.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin, 2019.

ZEIDNER, Lisa. **Who says?: mastering point of view in fiction**. 1ª Edição. Nova York: W. W. Norton & Company, 2021.

Filmografia

MIDSOMMAR – O Mal Não Espera à Noite (Midsommar). Direção de Ari Aster. Produção de Lars Knudsen e Patrik Andersson. Estados Unidos/Suécia: A24, 2019. 1 Blu-ray (147 min), son., color.

MIDSOMMAR – O Mal Não Espera à Noite (Midsommar: Director's Cut). Direção: Ari Aster. Produção: Patrik Andersson, Lars Knudsen. Estados Unidos/Suécia: A24, Square Peg, 2019. 1 Blu-ray (171 min), son., color.

Outras referências filmográficas citadas

A NIGHTMARE (Le cauchemar). Dirigido por Georges Méliès, França, 1896. Domínio Público. (1 min).

A DARK SONG. Direção de Liam Gavin. Irlanda e Reino Unido: IFC, 2016. Prime Video (99 min).

A HISTORY OF HORROR. Direção de John Das e Rachel Jardine. Reino Unido: BBC Four, 2010. 1 vídeo digital (VOD) (180 min).

ABISMO DO MEDO (The Descent). Dirigido por Neil Marshall, Reino Unido: Celador Films, 2004. DVD. (99 min).

AO CAIR DA NOITE (It Comes At Night). Dirigido por Trey Edward Shults. Estados Unidos: A24; Animal Kingdom, 2017. Disponível no Amazon Prime Video (91 min).

BABADOOK, O (The Babadook). Dirigido por Jennifer Kent, Austrália: Causeway Films, 2014. Blu-ray. (93 min).

BEBÊ DE ROSEMARY, O (Rosemary's Baby). Dirigido por Roman Polanski, EUA: Paramount Pictures, 1968. DVD. (136 min)..

BRUXA, A (The Witch). Dirigido por Robert Eggers, EUA: Parts and Labor, 2015. Blu-ray. (92 min).

CAÇADOR DE BRUXAS, O (Witchfinder General). Dirigido por Michael Reeves, Reino Unido: Tigon British Film Productions, 1968. VOD. (86 min).

CALDEIRÃO INFERNAL (Le Chaudron infernal). Dirigido por Georges Méliès, França, 1903 Domínio Público. (3 min).

CARDY PARTY (Une partie de cartes). Dirigido por Georges Méliès, França, 1896. Domínio Público. (1 min).

CARNE. Direção de Gaspar Noé. Produção de Lucile Hadzihalilovic. França: Les Cinémas de la Zone, 1991. VOD. (40 min)

CARRIE - A ESTRANHA (Carrie). Dirigido por Brian De Palma, EUA: United Artists, 1976. DVD. (98 min).

CARRUAGEM FANTASMA, A (Körkarlen). Direção de Victor Sjöström. Suécia: Svensk Filmindustri, 1921. Domínio Público (104 min).

CEMITÉRIO DAS ALMAS PERDIDAS. Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Fábulas Negras. Distribuição: Independente. Exibição: Canal Brasil, 2020. Disponível em VOD. (100 min).

CINDERELLA (Cendrillon). Dirigido por Georges Méliès, França, 1899. Domínio Público. (6 min).

COMO É SER ATROPELADO (How It Feels To Be Run Over). Dirigido por Cecil Hepworth, Reino Unido, 1900. Domínio Público. (1 min).

CONDENAÇÃO DE FAUSTO, A (La damnation de Faust). Dirigido por Georges Méliès, França, 1898. Domínio Público. (7 min).

CORRA (Get Out). Dirigido por Jordan Peele, EUA: Blumhouse Productions, 2017. Blu-ray. (104 min).

CORRENTE DO MAL (It Follows). Dirigido por David Robert Mitchell, EUA: Northern Lights Films, 2014. DVD. (100 min).

- DEMÔNIO DE NÉON (The Neon Demon). Dirigido por Nicolas Winding Refn, EUA: Space Rocket Nation, 2014. Prime Video. (118 min).
- DRÁCULA (Dracula). Dirigido por Tod Browning, EUA: Universal Pictures, 1931 Domínio Público. (85 min).
- ELA MORRE AMANHÃ (She Dies Tomorrow). Direção de Amy Seimetz. EUA: Neon, 2020. Telecine (84 min).
- EM MINHA PELE (Dans ma peau). Dirigido por Marina de Van. França: 8 ½ Productions; Lazennec & Associés; Arte France Cinéma, 2002. VOD (93 min).
- ESTIGMA DE SATANÁS, O (The Devils). Dirigido por Ken Russell, Reino Unido: Warner Bros., 1971. VOD. (111 min).
- EXORCISTA, O (The Exorcist). Dirigido por William Friedkin, EUA: Warner Bros., 1973. Blu-ray. (122 min).
- EXPERIÊNCIA, A (Species). Direção de Roger Donaldson. EUA: MGM, 1995. Prime Video (108 min).
- EXPLOSION OF A MOTOR CAR. Dirigido por Cecil Hepworth, Reino Unido, 1900. Domínio Público. (1 min).
- FANTASMA DA ÓPERA, O (The Phantom of the Opera). Direção de Rupert Julian e Edward Sedgwick. EUA: Universal, 1925. Domínio Público (93 min).
- FANTASMA DE YOTSUYA, O (Yotsuya Kaidan). Direção de Nobuo Nakagawa. Japão: Shintoho, 1959. VOD. (76 min).
- FAROL (The Lighthouse). Dirigido por Robert Eggers. Estados Unidos/Canadá/Brasil: A24; New Regency Pictures; RT Features, 2019. 1 Blu-ray (109 min).
- FRANKENSTEIN. Dirigido por J. Searle Dawley, Estados Unidos, 1910. Domínio Público. (12 min).
- FRANKENSTEIN. Direção de James Whale. EUA: Universal, 1931. Domínio Público (71 min).
- FRONTEIRA, A (Frontier(s)). Dirigido por Xavier Gens. França: EuropaCorp; Cartel Productions, 2007. Disponível em VOD (108 min).
- GABINETE DO DR. CALIGARI, O (Das Cabinet des Dr. Caligari). Direção de Rober Wiene. Alemanha: Studio Babelsberg, 1920. Blu-ray (77 min).
- GODZILLA (Gojira). Dirigido por Ishirō Honda, Japão: Toho, 1954. VOD (96 min).
- GOLEM, Como Ele Veio ao Mundo (Der Golem). Direção de Paul Wegener e Carl Boese. Alemanha: Universum Film AG, 1920. Domínio Público (85 min).
- GWEN. Direção de William McGregor. Reino Unido: AMC, 2018. VOD (86 min).
- HALLOWEEN: A NOITE DO TERROR (Halloween). Dirigido por John Carpenter, EUA: Compass International Pictures, 1978. Blu-ray. (87 min).

HÄXAN – A Feitiçaria Através dos Tempos (Häxan). Direção de Benjamin Christensen. Suécia e Dinamarca: Skandias Filmbyrå, 1922. Domínio Público (122 min).

HELLBENDER. Direção de John Adams, Zeldá Adams e Toby Poser. EUA: Shudder, 2021. VOD (86 min).

HEREDITÁRIO (Hereditary). Direção de Ari Aster. EUA: A24, 2018. Blu-ray (127 min).

HOMEM DE PALHA, O (The Wicker Man). Dirigido por Robin Hardy, Reino Unido: British Lion Films, 1973. Blu-ray. (88 min).

HOMEM INVISÍVEL, O (The Invisible Man). Direção de Leigh Whanell. Austrália e EUA: Universal, 2020. Blu-ray (124 min).

HOMEM LEOPARDO, O (The Leopard Man). Direção de Jacques Tourneur. EUA: RKO Radio Pictures, 1943. VOD. (66 min).

HORA DO PESADELO, A (A Nightmare on Elm Street). Dirigido por Wes Craven, EUA: New Line Cinema, 1980. HBO Max. (91 min).

HOTEL ASSOMBRADO (La maison hantée). Dirigido por Segundo de Chomón, 1906. Domínio Público. (6 min).

ILHA DAS ALMAS PERDIDAS, A (Island of Lost Souls). Direção de Erle C. Kenton. EUA: Paramount Pictures, 1932. Domínio Público. (70 min).

IMPOSSÍVEL, O (Lo Imposible). Dirigido por Juan Antonio Bayona, Espanha: Paris Filmes. Netflix, 2012 (118 min).

IRREVERSÍVEL (Irréversible). Direção de Gaspar Noé. Produção de Christophe Rossignon. França: StudioCanal; Les Cinémas de la Zone, 2002. DVD. (97 min).

IS SPIRITUALISM A FRAUD?. Dirigido por J. H. Martin, 1906. Domínio Público. (7 min).

KWAIDAN: AS 4 FACES DO MEDO (Kwaidan). Direção de Masaki Kobayashi. Japão: Toho, 1964. VOD. (183 min).

LOBISOMEM, O (The Wolf Man). Dirigido por George Waggner, EUA: Universal Pictures, 1941. DVD. (70 min).

MÃE! (mother!). Direção de Darren Aronofsky. EUA: Paramount, 2017. Blu-ray (115 min).

MALDIÇÃO DA BRUXA (Hagazussa). Direção de Lukas Feigelfeld. Alemanha: Forgotten Film, 2017. Prime Video (102 min).

MÃO DO DIABO, A (Le manoir du diable). Direção de George Méliès. EUA. Domínio Público, 1896. (6 min).

MARIA E JOÃO: O Conto das Bruxas (Gretel & Hansel). Direção de Oz Perkins. EUA, Canadá e Irlanda: Imagem Filmes, 2020. DVD (127 min).

MÁRTIRES (Martyrs). Dirigido por Pascal Laugier. França: Eskwad; Canal+, 2008. 1 DVD (99 min).

MATA NEGRA, A. Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Fábulas Negras. Distribuição: Independente. Exibição no Festival "Floripa Que Horror", 2016. Disponível em VOD. (98 min)

MEDO É SÓ O COMEÇO, O. Dirigido por Rafael Van Hayden. Brasil, Documentário, Floripa Que Horror, 2023. (82 min)

MONSTRO (Le Monstre). Dirigido por Georges Méliès, França, 1903. Domínio Público. (2 min).

MONSTRO DO CIRCO, O (The Unknown). Direção de Tod Browning. EUA: MGM, 1927. Domínio Público (63 min).

MOONLIGHT: SOB A LUZ DO LUAR (Moonlight). Dirigido por Barry Jenkins. Estados Unidos: A24; Plan B Entertainment, 2016. HBO Max (111 min).

MÚMIA, A (The Mummy). Dirigido por Karl Freund, EUA: Universal Pictures, 1932. Domínio Público. (73 min).

ONIBABA. Direção de Kaneto Shindo. Japão: Toho. DVD, 1964 (103 min).

PÂNICO (Scream). Dirigido por Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillett. Estados Unidos: Paramount Pictures; Spyglass Media Group, 2022. 1 Blu-ray (114 min).

PENDA'S FEN. Dirigido por Alan Clark, Reino Unido: BBC, 1974. (88 min)

PERSONAL SHOPPER. Dirigido por Olivier Assayas, França: CG Cinéma, 2016. VOD. (105 min).

POLEDNICE. Direção de Jiří Sárdek. República Tcheca: AMC, 2016. Mubi (87 min).

PREVENGE. Direção de Alice Lowe. Reino Unido: Kaleidoscope, 2016. VOD (87 min).

PSICOSE (Psycho). Dirigido por Alfred Hitchcock, EUA: Paramount Pictures, 1960. Blu-ray. (109 min).

RESIDENT EVIL: O HÓSPEDE MALDITO (Resident Evil). Dirigido por Paul W. S. Anderson, EUA: Capcom, 2002. DVD. (100 min).

ROBIN REDBREAST. Dirigido por James Mactaggart, Reino Unido: BBC, 1970. (76 min)

SANGUE DA PANTERA (Cat People). Direção de Val Lewton. EUA: RKO, 1942. DVD (73 min).

SÉTIMA VÍTIMA, A (The Seventh Victim). Direção de Mark Robson. EUA: RKO Radio Pictures, 1943. VOD. (71 min).

SEXTA-FEIRA 13 (Friday the 13th). Dirigido por Sean S. Cunningham, EUA: Paramount Pictures, 1981. Blu-ray. (95 min).

SOMBRAS DA VIDA (A Ghost Story). Dirigido por David Lowery, EUA: Sailor Bear, 2017. DVD. (92 min).

THE LIVING GRAVE. Dirigido por Colin Rose, Reino Unido: BBC, 1980. (70 min)

THE STRANGE THING ABOUT THE JOHNSONS (The Strange Thing About the Johnsons). Dirigido por Ari Aster, EUA, Youtube, 2011 (29 min).

TERRA ASSOMBRADA (The Wind). Direção de Emma Tammi. EUA: IFC, 2018. Apple TV (98 min).

TRAGÉDIA DE MACBETH (The Tragedy of Macbeth). Dirigido por Joel Coen. Estados Unidos: A24; IAC Films, 2021. Disponível na Apple TV (105 min).

TURN OF THE CENTURY SURGERY. Dirigido por Alice Guy-Blaché, 1900. Domínio Público. (3 min).

VOCÊ É O PRÓXIMO (You're Next). Dirigido por Adam Wingard, EUA: HanWay Films, 2011. Prime Video. (95 min).

VOCÊ NÃO ESTARÁ SÓ (You Won't Be Alone). Dirigido por Goran Stolevski, Austrália, Reino Unido, Sérvia: Causeway Films, Head Gear Films, Kreo Films FZ, Metrol Technology, 2022. VOD. (108 min).

WOODLANDS DARK AND DAYS BEWITCHED: A History of Folk Horror. Direção de Kier-La Janisse. EUA: Shudder, 2021. VOD (194 min).

YOU ARE NOT MY MOTHER. Direção de Kate Dolan. Irlanda: Magnolia, 2021. VOD (93 min).