



## Encenação e afeto na composição do horror em *Hereditário* e *Midsommar*

### Staging and Affection in the Composition of Horror in *Hereditary* and *Midsommar*

Ana Maria Acker<sup>1</sup>  
Alexia Rodriguez<sup>2</sup>  
Éverton Barboza<sup>3</sup>  
Paola Altneter<sup>4</sup>

#### Resumo

O artigo analisa alguns aspectos formais dos filmes *Hereditário* (2018) e *Midsommar* (2019), ambos do diretor Ari Aster, a fim de compreender como elementos da *mise-en-scène* são fundamentais na composição da atmosfera de horror. Os longas geraram múltiplas reações desde o lançamento, conquistaram prêmios e receberam avaliações peculiares de críticos, público e imprensa. Partimos do pressuposto de que não há uma nova forma de fazer horror nas produções do cineasta norte-americano, mas sim um jogo entre a retomada de narrativas consolidadas no gênero, uma encenação que remete às tradições canônicas, o que, segundo Peter Hutchings (2004), ficou conhecido como horror moderno. Os filmes empreendem ainda um apelo aos afetos, uma tendência de reação corporal que reformulou o gênero após os anos 2000 (REYES, 2016).

**Palavras-chave:** Horror; Ari Aster; *Mise-en-scène*; Afeto.

#### Abstract

The article analyzes some formal aspects about the movies *Hereditary* (2018) and *Midsommar* (2019), both directed by Ari Aster, in order to understand how *mise-en-scène* elements are essential for horror atmosphere composition. The movies reached many reactions since their release; it has won awards and received peculiar reviews from reviewers,

<sup>1</sup> Professora da Universidade Luterana do Brasil – ULBRA. Doutora em Comunicação e Informação – UFRGS.

<sup>2</sup> Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Luterana do Brasil – ULBRA. E-mail para contato: alexiarodriguez@rede.ulbra.br.

<sup>3</sup> Bacharel em Jornalismo pela Universidade Luterana do Brasil - ULBRA, e graduando em Letras na mesma instituição.

<sup>4</sup> Graduanda em Jornalismo pela Universidade Luterana do Brasil – ULBRA.

public and press. Thus, we argue that there is no new way of making horror cinema in these productions, but rather a game between the retaking of consolidated narratives in the genre, a staging that evokes the canonical traditions, what, according to Peter Hutchings (2004), has been known as modern horror. The films also undertake an appeal to affection, a bodily reaction trend that reshaped the genre after the 2000s.

**Keywords:** Horror; Ari Aster, *Mise-en-scène*; Affection.

## Introdução

Um conjunto de filmes contemporâneos têm atraído a atenção da crítica, festivais e uma parcela do público. Quem pesquisa o horror não se surpreende, pois para nós esses filmes sempre tiveram importância, sempre disseram muito sobre a vida, a morte, o mundo, antes mesmo de receberem tal denominação dentro da indústria. Feita a ressalva, é relevante celebrar esse espaço e uma percepção mais abrangente acerca da relevância dessas produções. Contudo, não precisamos criar novos termos para nos referirmos aos filmes de Jordan Peele, Robert Eggers, Jennifer Kent, Juliana Rojas e Gabriela Amaral Almeida, no contexto brasileiro, ou Ari Aster, diretor que é o foco desta proposta.

O objetivo do artigo é olhar para alguns aspectos formais da obra deste diretor, entender como eles se relacionam com o contexto do horror contemporâneo e apontar quais elementos da encenação são fundamentais na construção da atmosfera de horror em *Hereditário* (2018) e *Midsommar* (2019), longas que geraram reações múltiplas desde o lançamento. Tais filmes têm gerado discussões na academia e atraído o debate em torno das respectivas análises, como a empreendida por Robert Spadoni (2020) acerca de *Midsommar*. Leituras que englobam estudos de gênero, a maternidade e o feminino se mostram recorrentes, contudo, esse não é nosso foco no presente texto, que busca o viés de problematizar essas obras em um escopo amplo do horror do passado e o contemporâneo por meio de um olhar pouco explorado.

Partimos do pressuposto de que não há uma nova forma de fazer horror nas produções do norte-americano, mas sim um jogo entre a retomada de narrativas consolidadas no gênero, uma encenação que remete às tradições canônicas da crítica, o que, segundo Peter Hutchings (2004), ficou conhecido como horror moderno e o apelo aos afetos do corpo, uma tendência nas obras após os anos 2000, conforme Xavier Reyes (2016). O cinema de horror das duas primeiras décadas do século XXI é marcado ainda pelo uso exacerbado do dispositivo como protagonista, sobretudo no falso *found footage* e respectivos desdobramentos, tais como o *desktop horror* (ACKER; MONTEIRO, 2020), (CARREIRO, 2021). Diante de uma saturação, é possível pensar que obras que

se distanciam do estilo *found footage* se destaquem na indústria.

Iniciamos a discussão com algumas percepções da crítica e do diretor a respeito de sua obra, pois entendemos a necessidade de contextualizar ao leitor ideias e percepções que os filmes de Aster ativaram em críticos, imprensa e espectadores. Não intentamos discutir autoria, mas os discursos emitidos sobre determinada obra em um período estabelecido (IUVA, 2019) e como esses se entrelaçam com as transformações do gênero em questão. Com as análises, inferimos caminhos para se propor que a retomada de elementos de encenação por *Hereditário* e *Midsommar* são causas possíveis para algumas das reações da crítica às produções do norte-americano. Seguimos para apontamentos sobre características da *mise-en-scène* nos filmes (BORDWELL 2008; 2013), (CLASEN, 2017) e de como essas se inserem nas tradições do horror (HUTCHINGS, 2004) e nas abordagens que o gênero tem priorizado no século XXI (REYES, 2016).

### As percepções do diretor sobre o horror

Ari Aster é de Nova York, nascido em 1986, diretor e roteirista, formado em Artes e Design pela Universidade de Santa Fé. Embora a filmografia seja composta por outros sete trabalhos, o realizador obteve espaço com os curtas *The Strange Thing About The Johnsons* (2011) e *Munchausen* (2013). Mas o filme que lhe deu destaque mundial foi o longa *Hereditário* (2018), seguido por *Midsommar: O Mal Não Espera a Noite* (2019). Com a bilheteria mundial somada em mais de 127 milhões de dólares<sup>5</sup>, os dois filmes renderam a Aster 27 indicações e 18 prêmios<sup>6</sup>.

Em *Hereditário* (2018), acompanhamos a decadência da família de Annie (Toni Collette). Quando a sua mãe com transtornos mentais morre, cada membro da família busca formas diferentes de lidar com a dor. Eles passam a ter experiências sinistras que parecem ligadas a um passado sobrenatural presente durante gerações. O filme traz uma estética sombria e com pouca luz, que se acentua da metade em diante, assim como a temática de seita e rituais que são familiares ao horror. É a forma peculiar de como o diretor escolhe contar essa história que se destaca na organização do espaço cênico. Segundo Aster em entrevista<sup>7</sup>, foi uma tentativa de fazer um filme de horror que o agradasse, mas que “definitivamente começou com a ideia de uma família de luto devido a algo horrível, não conseguem ultrapassá-lo e isso acaba por destruí-los” (CORREIA, 2019).

<sup>5</sup> Dados da bilheteria de *Hereditário* em IMDB (2021A). Dados da bilheteria de *Midsommar* em IMDB (2021B).

<sup>6</sup> Ver IMDB (2021C).

<sup>7</sup> Ver Rothkopf (2018).

*Midsommar* (2019) possui a trama ritualística em comum com o primeiro filme. Nele acompanhamos um jovem casal em crise que parte em uma viagem com amigos. A protagonista, Dani (Florence Pugh), ainda se recupera da morte de toda a família causada pela irmã e vê seu relacionamento com Christian (Jack Reynor) desandar. O destino é um festival de verão em um lugar remoto na Suécia. Logo, as experiências com a nova cultura moderna proporcionam um choque no grupo. Os costumes e perspectivas do ambiente fascinam e perturbam os personagens de tal maneira que eles se veem obrigados a fazerem parte do culto. Em contraste com *Hereditário* (2018), o segundo filme traz planos claros, o que colabora para o estranhamento.

Ambas as produções contam com mulheres que passaram por experiências traumáticas. *Hereditário* faz lembrar, em alguns momentos, os clássicos dos anos 1960 e 1970 como *O Bebê de Rosemary* (1967), de Roman Polanski, e *O Exorcista* (1973), de William Friedkin, pela temática da maternidade amaldiçoada do primeiro ou a possessão demoníaca do segundo. Aster já admitiu a admiração pela película de Polanski. Nas análises, traçamos alguns aspectos formais que também aproximam tais obras, entretanto, fazemos referências aos filmes do passado sem empreender em análise comparativa, tendo em vista a quantidade de produções e os propósitos do texto.

*Midsommar*, por sua vez, é comparado ao *O Homem de Palha* (1973), de Robin Hardy. O estilo do diretor nova-iorquino foi ainda relacionado ao de Stanley Kubrick em *O Iluminado* (1980). Aster afirmou em uma entrevista que *Hereditário* tem como referência *Don't look now* (1973), que em português recebeu o nome de *Inverno de sangue em Veneza*, de Nicolas Roeg. “Vejo o *Hereditário* como um parente espiritual desse filme, porque no fundo é sobre a mágoa. É uma meditação sobre a mágoa”.

Entender como o diretor aborda a própria obra é necessário para se discutir como a mesma se insere no gênero e na indústria. Não intentamos discutir autoria, pois a proposta expandiria os objetivos do artigo. Contudo, delimitamos a compreensão acerca de como os discursos autorais se constituem e como o público é fundamental para a consolidação dos mesmos. Conforme Barthes

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é

apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES apud IUVA, 2019, p. 9).

Os enunciados que circulam a respeito de um conjunto de filmes se estabelecem entre os espectadores e críticos. No caso de Aster, em alguns casos, parece existir uma pressão que o afasta da denominação horror. Ao ser questionado em entrevistas sobre como enxerga seus filmes, não são raras as vezes em que ele acaba recorrendo a outras classificações. Em relação à *Midsommar*, afirma ter filmado um “conto de fadas” e que “não é exatamente um filme de horror, mas uma história que usa elementos do gênero para ser desenvolvida” (SADOVSKI, 2019). Em outra entrevista, o realizador comenta que o filme é uma contribuição ao subgênero “horror popular”, *folk horror*. Segundo ele, isso significa que o filme “vai exatamente aonde você espera”, mas que a surpresa está em como isso acontece, no caminho até chegar lá (WILKINSON, 2019).

A respeito de *Hereditário*, os argumentos de Aster não são muito diferentes: “Eu fui muito claro com a minha equipe: não vamos pensar nisto como um filme de terror. É uma tragédia familiar que se transforma num pesadelo” (ROTHKOPF, 2018). Este último tópico surgiu ao ser indagado sobre como lidar com a repercussão da obra. O longa fez sucesso e teve destaque no Festival de Sundance, onde suscitou comentários que o indicavam como um marco do horror e possivelmente um “novo Exorcista”. Público e crítica se movem em direção às menções de obras do passado; enquanto o cineasta, às vezes, escapa ao horror, buscando outras definições.

Patricia Iuva (2019) afirma que a noção de autor ainda é muito relacionada ao gênio criativo individual no cinema. Ao retomar Barthes, para quem a autoria se estabelece como uma construção social empreendida por quem lê a obra, como já citamos, Iuva (2019) complementa o debate com Foucault, que articula a ideia de função-autor

A função-autor desestabiliza a noção de um sujeito como origem da obra, pois passa a contemplar as condições sob as quais tal sujeito se engendra enquanto autor da obra. Ou seja, trata-se de verificar um horizonte de possibilidades estratégicas enunciativas referentes a uma dada época e um dado lugar. Em outras palavras, a função-autor foucaultiana, que não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos, rompe com uma relação única de autoria e nos dá a ver as sombras e/ou contornos de outros autores potenciais, outras subjetividades (IUVA, 2019, p. 11).

Ari Aster se coloca em um espectro de possibilidades enunciativas, desfruta de comparações com outras instâncias de função-autor e por vezes questiona o lugar em que situam e problematizam seu trabalho. O que observamos é que geralmente essas relações fazem menção às narrativas,

temáticas e aspectos formais de produções de um dado período - é peculiar como o cineasta é conectado a filmes e diretores do ciclo que Hutchings (2004) classifica como horror moderno, entre os anos 1960 e 1970. Nesse período, o cinema aposta em tramas mais complexas, ambíguas, em que a violência é explícita, o que causa reação da crítica, por vezes classificando o horror como algo degradante (HUTCHINGS, 2004).

No final da década de 1950, os filmes da produtora britânica Hammer já chamavam a atenção pelo sangue explícito na tela, mas podemos apontar *Psicose* (1960) como o primeiro filme de horror de um diretor consagrado à época ao desestabilizar a audiência com uma sequência de assassinato que mudaria para sempre os rumos do gênero. Distúrbios psicológicos, assassinos em série, um temor que sai dos castelos dos clássicos e adaptações literárias da Universal dos anos 1930 para as crises urbanas dos subúrbios dos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970.

A obra de Alfred Hitchcock é o gatilho para produções que passaram a reverberar uma série de temores sociais e culturais do período (HUTCHINGS, 2004; PHILLIPS, 2005). Em *Psicose*, a protagonista Marion Crane (Janet Leigh) é uma mulher que não se encaixa nos padrões tradicionais da época: quer viver um relacionamento livre e sem julgamentos com o namorado, comete um roubo e foge, sem saber direito o que quer ou para onde ir, alguém que escapa dos círculos pacatos dos subúrbios que se expandiam no pós-guerra (PHILLIPS, 2005).

Kendall Phillips (2005) argumenta que parte da potência de uma boa história de ficção consiste no equilíbrio da ressonância entre o que é familiar e o que não é. Ao analisar filmes de horror populares, ele encontrou esse equilíbrio na abordagem de temas de interesse social e cultural com aquilo que choca. Produções peculiares usam nosso repertório para algo novo ou inesperado, em uma ressonante violação, pondera Phillips (2005). É nessa balança que o horror passa por momentos distintos entre transgressão e conexão com aquilo que é decodificado pelo público como pertencente ao gênero. Por isso, podemos compreender que os dois longas de Áster se encaixam entre transgressões e apelos ao cânone do horror moderno.

Sobre esse período analisado por Hutchings (2004) e Phillips (2005), a crítica e os pesquisadores deram ênfase, sobretudo, às temáticas sociais, identitárias e culturais representadas pelas obras, tais como a sociedade de consumo e a luta pelos direitos civis em *A Noite dos Mortos Vivos* (1968), de George Romero; ou a situação da mulher e da maternidade em *O Bebê de Rosemary* (1967) e em *O exorcista* (1973). Os lançamentos do gênero nas décadas de 1960 e 1970 traziam os traços das mudanças e crises da sociedade norte-americana no período, além dos já citados:

movimento hippie e contracultura, Guerra do Vietnã, além das transformações na indústria com os cineastas da Nova Hollywood, que empregaram mais realismo e tramas que abordavam a efervescência do período. Não havia, entretanto, apenas uma tendência – algumas obras, como *A Profecia* (1976), de Richard Donner, seguiam por linha conservadora de ameaça à estrutura da família (WOOD, 2003).

Ao analisar *A Noite dos Mortos Vivos*, Robin Coleman (2019) salienta que Romero não reconheceu de imediato o peso que o fato do protagonista Ben (Duane Jones) ser negro teria no período, no entanto, o lançamento do filme ocorreu pouco tempo após o assassinato do ativista dos Direitos Civis e ganhador do Prêmio Nobel, Martin Luther King Jr., em 04 de abril de 1968. Se naquele momento a escolha de Jones não parecia ter ocorrido em função da questão racial, com o tempo os realizadores compreenderam a importância que ela teve o filme e o debate social (COLEMAN, 2019).

Tal constatação evidencia que as percepções acerca das obras mudam e que nem sempre as transgressões que empreendem são identificadas de forma imediata. Outro exemplo é *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), de Tobe Hooper, que logo após o lançamento foi visto por parte da crítica como um filme de menor valor (WOOD, 2003) e hoje é reverenciado como o precursor do *slasher* e com influência no *found footage* pelo aspecto documental.

A crueza e aspecto amador da película de Hooper não é algo que tenha deixado traços nos filmes de Ari Aster no âmbito da encenação, todavia, como vemos na sequência da análise, a violência corpórea da obra da década de 1970 estabeleceu outro patamar para todos que vieram depois.

Outros filmes com observações psicológicas e psicanalíticas do mesmo modo ganharam fôlego entre os anos 1970 e 1980 (REYES, 2016) e nesse conjunto podemos identificar *O Iluminado* (1980). Assim, algo que reverberava em *Psicose* chamou a atenção de fato da academia apenas na virada do milênio: o afeto no cinema de horror.

Afeto, como um termo que define o processo físico pelo qual o corpo é afetado por uma sugestão externa, foi descrito de maneiras incrivelmente abstratas, sem dúvida porque as teorizações muitas vezes dependem de uma filosofia opaca às vezes e porque o termo - em alguns lugares, "afeição" - se tornou a moeda geral em abordagens ao cinema que dependem dele (REYES, 2016, p. 5).

Em razão da definição obtusa, o termo é diluído em investigações que não esclarecem formas metodológicas precisas de análise. Reyes empreende esforço em delinear um caminho para

justamente se voltar a um conjunto de filmes dos anos 2000 que trilham formas de afeto desestabilizadoras e corporais do ponto de vista da espectralidade: “[...] o que desfaz, o que perturba, aquilo que não posso nomear, o que permanece resistente, distante (assustador e sempre tão belo); indefinível, diz-se que é o que não pode ser escrito, o que descongela o frio crítico, bagunçando todos os sistemas e assuntos” (BRINKEMA *apud* REYES, 2016, p. 5).

Reyes (2016) compreende que afeto pode ser entendido como um guarda-chuva sob o qual se sugere não apenas respostas somáticas ou do “corpo”, como também emoções, humor e cognição. As emoções, sensações causadas pelos filmes vão além do intuito de reações no público, pois engendram processos cognitivos e de entendimento do corpo. “O valor sensorial humano dentro da experiência fílmica” (REYES, 2016, p. 10) passou a receber, portanto, significativa atenção dos pesquisadores. Tal necessidade de estudos se ampliou diante de um conjunto de produções – por que elas passaram a almejar afetos de maneira diferenciada pode ser explicada pela busca de novos filões de mercado e de transformações sociais, humanas e históricas da virada do século (os ataques de 11 de setembro, o avanço da tecnologia, entre outros).

A destruição do corpo, dilaceração, dor, tortura estão em filmes como *O Albergue* (2005), de Eli Roth, ou em *Jogos Mortais* (2004), dirigido por James Wan. Obras que de alguma forma simulam machucar o corpo do espectador (REYES, 2016). Essa estratégia está nos filmes de Aster: como na sequência em que Dani se desespera ao acompanhar o suicídio assistido de idosos sendo jogados de penhascos em *Midsommar* (Figura 4), ou nos momentos em que os filhos da protagonista de *Hereditário* se machucam ou dilaceram o corpo de uma pomba.

A experiência negativa sempre acompanhou o desenvolvimento do horror, como pontua Mathias Clasen (2017): “A ficção de terror visa inculcar emoções negativas ao nos manter em nossas mentes pensamentos que induzem o medo - e - a ansiedade - de imagens [...] simples a cenários complicados” (CLASEN, 2017, p. 29). E tais emoções negativas passam por percepções corpóreas que se despreendem do medo para um desconforto, desacerto.

O horror contemporâneo aprofunda ainda o que podemos referir como experiência tátil, remetendo, sobretudo, ao que percebemos em filmes no estilo *found footage*. Reyes reitera que o uso da hiperrealidade no audiovisual contribui para o afeto corpóreo:

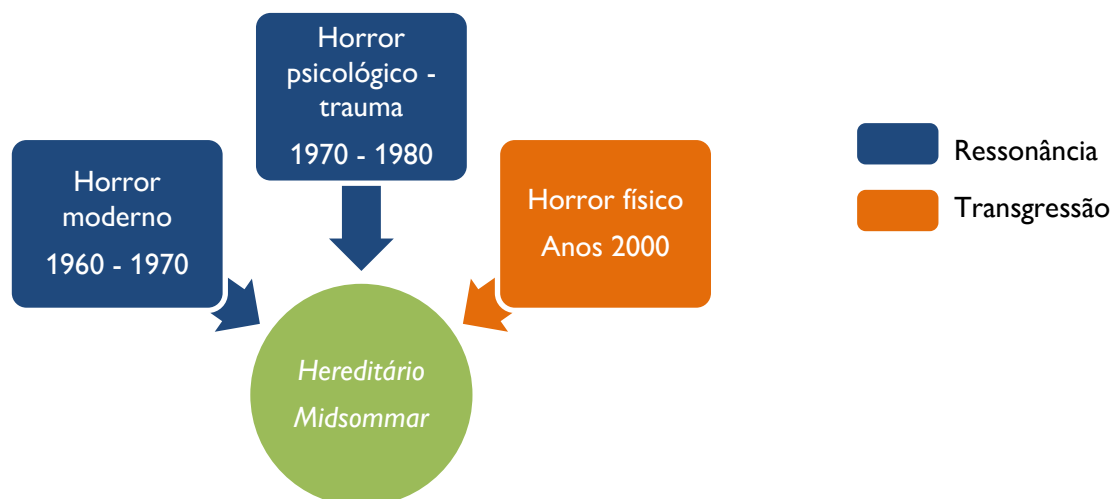
De acordo com [Steven] Shaviro, a mídia de massa, a era digital e nossa relação tecnológica com o mundo tiveram consequências diferentes daquelas comumente consideradas nas avaliações da cultura pós-moderna. Em vez de nos afastar da



realidade e entrar em um mundo de simulacros e hiperrealidade propícia ao enfraquecimento do afeto, essas imagens nos colocam em contato direto com a fibra da vida. Elas mostraram, e continuam a nos mostrar, como o corpo "se transforma em novas formas e é empurrado para novos limiares de sensação masoquista intensa", como podemos entender "imediatismo visceral como um efeito de simulação". Os filmes de horror modernos são máquinas de afeto que exaltam, encantam, "fabricam e articulam a experiência vivida" (REYES, 2016, p. 12).

O estilo<sup>8</sup> *found footage* investe na hiperrealidade de dispositivos que mostram os processos de produção da imagem (ACKER, 2017). Os afetos estimulados por essas produções se diferenciam da proposta de obras como as de Aster, Peele ou Eggers, para ficar nesse trio geralmente citado como realizadores diferenciados no contexto da produção atual. Se pontuamos que Aster busca a dimensão de afetos corpóreos nos dois longas, precisamos discutir como ele alcança tal objetivo. Já abordamos que a obra dele mantém conexões com o horror moderno das décadas de 1960 e 1970, mas sem a crueza de *O Massacre da Serra Elétrica*, exceto pela violência. As produções mais psicológicas de 1970 e 1980 do mesmo modo estão na ressonância com *Hereditário* e *Midsommar*, entre eles *Inverno de Sangue em Veneza* (1973) e *O Iluminado* (1980). Por fim, a violência sensorial física dos anos 2000, enfatizada após o 11 de setembro, perceptível em filmes como *Jogos Mortais* (2004) e *O Albergue* (2005), seria o traço de violação de Aster.

Com o intuito de evidenciar as conexões do diretor com esses períodos distintos do cinema de horror, organizamos o seguinte organograma:



**Quadro 1:** Organograma para a compreensão da contextualização da obra de Ari Aster.

<sup>8</sup> Entendemos estilo a partir da definição de David Bordwell: “No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo das técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène*, (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo é a textura das imagens e sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo cineasta em circunstâncias históricas específicas”. (BORDWELL, 2013, p. 17).

Para tanto, direcionamos nossa análise para alguns elementos da *mise-en-scène* relacionados com aspectos narrativos, a fim de entendermos como as oscilações entre ressonância e violação ocorrem nesses filmes.

### **Apontamentos sobre a encenação e estilo nos longas de Ari Aster**

O conceito de encenação neste artigo se baseia em David Bordwell (2008), para quem “o essencial no sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro” (2008, p. 33). Assim, o autor delimita *mise-en-scène* aos elementos, sua organização. De certa forma, este recorte exclui o próprio movimento da câmera, que escapa da delimitação e diz respeito a outro conceito que, segundo Bordwell (2008), é o *mise-en-shot*<sup>9</sup>, e é considerado em nossa análise inicial com *Hereditário* e *Midsommar*.

David Bordwell (2008) observa que é importante saber ver cinema de fato, voltar a observar a imagem antes de buscar interpretações simbólicas. O teórico afirma que a percepção de estilo é um desafio mesmo para os pesquisadores:

[...] até estudiosos têm dificuldade para observar as minúcias da técnica. Quando vemos um filme, assimilamos as imagens, mas poucas vezes notamos como estão iluminadas ou compostas. Então, críticos e estudiosos acham mais natural falar sobre o desenvolvimento psicológico dos personagens, sobre como a trama resolve conflitos e problemas ou sobre o sentido filosófico, cultural ou político do filme (BORDWELL, 2008, p. 58).

Nas análises do gênero horror é comum identificarmos um apelo à narrativa sem a atenção necessária à imagem, estética. Todavia, cabe um olhar apurado aos elementos formais, pois os efeitos no espectador dependem de tal sinergia:

Em muitos filmes as qualidades expressivas podem ser transmitidas pela iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera, tais como o redemoinho manchado para comunicar vertigem. Podemos distinguir entre estilo que apresenta qualidades de sentimento (o plano transmite tristeza) ou causa sentimentos no espectador (o plano me deixa triste) (BORDWELL, 2008, p. 59, grifo do autor).

Como já abordado, nos últimos anos a tendência *found footage* foi um dos motores do gênero, dando ênfase às imagens fragmentadas, montagem mais rápida ou planos longos, sobretudo

---

<sup>9</sup> Ou *mise-en-cadre*.

nos que simulam câmeras de vigilância, excesso de *glitches* e ruídos (ACKER, 2017; CARREIRO, 2021). A experiência se deslocou para o uso do dispositivo e quando Aster a aponta para uma construção cênica que trabalha a atuação dos atores, a constituição do espaço e a relação desses com os objetos para afetar o público, essa escolha pode parecer novidade, quando de fato não é, conforme já abordado acerca das inspirações de *Hereditário* e *Midsommar*.

Nesta análise, delimitamos como focos de investigação essas categorias, relacionadas ao Quadro 1 sobre ressonância e transgressão (PHILLIPS, 2005):

### **O espaço fílmico: construção dos planos e profundidade de campo.**

Trechos para análise em *Hereditário*: o começo do filme; Annie fala sobre a família no grupo de apoio; o ritual final.

Trechos para análise em *Midsommar*: a transição da casa do namorado de Dani para o avião; a primeira refeição na comunidade da Suécia.

### **Objetos, iluminação, atuação e narrativa.**

Trechos para análise em *Hereditário*: maquetes de Annie; desenhos de Charlie.

Trechos para análise em *Midsommar*: pinturas na parede do alojamento na Suécia.

### **Corpo e violência.**

Trechos para análise em *Hereditário*: a morte de Charlie; a autoagressão de Peter (Alex Wolff); a imolação de Steve (Gabriel Byrne).

Trechos para análise em *Midsommar*: o suicídio assistido de idosos, o sacrifício de Christian no ritual final.

Outros elementos são elencados na discussão, mas a prioridade está nesses aspectos - a divisão da análise se dá por esses eixos.

### **O espaço fílmico: construção dos planos e profundidade de campo**

Algo constante entre os filmes do *corpus* é o enquadramento em plano médio com efeito de profundidade. Isso permite que o personagem seja inserido em cenários internos, dando um efeito de diorama, que é uma apresentação tridimensional de objetos. Em *Hereditário*, esse propósito se

associa às obras de arte em maquetes de Annie. A câmera acompanha a cena de longe, por vezes ganhando aproximação de forma lenta e perturbadora (Figura 7). Em outras, acaba se deslocando lateralmente, dando luz a algum acontecimento secundário do ambiente. Bordwell (2013) afirma que “muitos planos médios e primeiros planos em filmes de hoje evitam enquadrar os atores exatamente no centro, mas esses planos não desorientam nem são difíceis de entender, em boa parte porque a figura humana tende a ser proeminente em qualquer composição” (p. 235). Na cultura Ocidental, desde a Renascença, “certa descentralização é perfeitamente aceitável” (BORDWELL, 2013, p. 235).

Os modos de se trabalhar a profundidade de campo se transformaram ao longo dos anos no cinema, como salienta Bordwell (2013). “Mesmo uma série de figuras imóveis pode ser desdobrada gradualmente; camadas de profundidade no plano são reveladas no ritmo determinado pelo cineasta” (BORDWELL, 2013, p. 328). Ao analisar o uso de lentes de grande distância focal no cinema, Bordwell observa que “essa constituição de camadas permite que os padrões de profundidade sirvam como motivos” (2013, p. 329).

Na narração da degradação da família de Annie, a fotografia é mais quente até a morte da filha mais nova Charlie (Milly Shapiro) e se torna sombria após o acidente trágico com a menina. A profundidade de campo nos planos da casa reitera os efeitos das tonalidades distintas (Figura 1).



**Figura 1:** *Hereditário* apresenta planos abertos em ambientes fechados.

A primeira visualização da casa da família de Annie em *Hereditário* se dá com a câmera deslizando lentamente, enxergamos a maquete e, de repente, as miniaturas são na verdade os personagens acordando. A aproximação é lenta, o som grave já evidencia que adentramos em uma

realidade pesada. A técnica evidencia o uso dos objetos como propulsores da narrativa, algo que acontece nos dois filmes. Outro efeito que está presente nas duas obras é a virada de câmera de cabeça para baixo em momentos chave, salientando uma ambiência de vertigem e mudança psíquica das personagens.

Planos abertos em ambientes fechados (Figura 1) evidenciam a fragilidade e o risco das personagens. As janelas nas cabeceiras das camas do mesmo modo causam incômodo no primeiro longa, como se o perigo estivesse à espreita para se manifestar a qualquer instante. A desconexão entre os seres na tela se acentua em planos separados em diálogos: Annie tem dificuldades para se aproximar dos filhos e marido.



**Figura 2:** Há uma ênfase em planos abertos e em profundidade de campo nos dois longas.

Ao participar do grupo de apoio, Annie começa a narrar a história trágica da família e, semelhante ao que ocorre no início do filme, a câmera se aproxima lentamente (Figura 2). O que ela conta é forte: morte do pai por inanição, suicídio do irmão. Um contraplano evidencia a distância dela dos outros personagens, percebemos a estupefação dos mesmos, mas sem muita empatia com o que é narrado. Ela quase chora e ao elaborar o que ocorre com a família, a câmera se afasta novamente. Há poucos cortes e a atuação da atriz sustenta esse momento chave para entendermos a maldição que passa pelas gerações.

No ritual final, Peter se joga pela janela do sótão ao descobrir seu destino: a mãe quer entregá-lo a Paimon, a fim de seguir a profecia da seita que era comandada pela avó. O demônio foi responsável pela morte de Charlie para encontrar um novo corpo, agora o de um homem. O andar do jovem até a cabana onde ocorre o ritual é mais lento (Figura 3). Antes de chegar no ambiente,

há uma opção por planos *plongée* que colocam o personagem em inferioridade com a situação – o que muda quando ele visualiza a representação do demônio, cuja cabeça é a do cadáver da irmã.



**Figura 3:** Peter assume o lugar da irmã e é entregue a Paimon.

Ao visualizar a imagem do demônio, a fotografia fica mais clara, pontuando a aceitação do personagem ao destino escolhido para ele pela família. Ao final, a imagem do ambiente lembra uma das maquetes da mãe Annie e, a mesma forma será usada no ritual final de *Midsommar*: um símbolo triangular geralmente associado à representação de casa, lar, o espaço de conflito, dor e sofrimento em *Hereditário*.

Os espaços nos filmes de Aster conduzem as experiências sensíveis dos seres na tela. Em conversa com Pelle (Vilhelm Blomgren), este lembra da morte dos pais, se solidariza com a perda de Dani, que demonstra uma reação de choro e se encaminha ao banheiro da casa do namorado. Há uma *plongée* total e ao adentrar no ambiente, o corte em elipse já a coloca na toailete do avião para a Suécia expressando a mesma reação (Figura 4). Ambos os espaços pequenos que manifestam a sensação claustrofóbica da protagonista que luta para esconder a dor e as evidências dela. Não há lugar para sofrer diante do namorado e amigos.



**Figura 4:** Dani chorar no banheiro demonstra a necessidade de a dor ficar na intimidade.

O banheiro é um ambiente de privacidade, íntimo, assim como Dani tenta manter o sofrimento, que não pode ser visto, uma vez que acarreta ainda mais julgamentos e perguntas sobre o que ocorreu com a família.

Em *Midsommar*, nos encontros coletivos à mesa na Suécia, a profundidade de campo é uma constante e os centros de interesse mudam conforme quem detém a palavra e se alterna entre as reações de assombro dos visitantes (Figura 5). A cor branca das roupas, os bordados geram um duplo sentido entre graça, simplicidade bucólica e comportamentos violentos e destrutivos das personagens.



**Figura 5:** Constância de planos em profundidade de campo nas reuniões à mesa.

A primeira refeição do grupo na Suécia tem um tom solene – planos gerais, muita luz na paisagem de um dia de sol, o que instiga ainda mais o espectador à observação do lugar. Os movimentos de câmera são suaves, conduzindo os personagens naquela situação. A câmera se aproxima devagar e o ponto de fuga se mantém na maior parte do tempo na cabana amarela, como que apontando a importância que ela terá no decorrer da narrativa.

Novamente, assim como em *Hereditário*, o formato triangular remetendo à casa, lar, família ou igreja. A forma aparece também na *plongée* total da mesa (Figura 5). Os alojamentos com telhados tortos ao fundo contrastam com a ordem e simetria da mesa como que nos avisando que há algo de estranho ali, nem tudo está na ordem e paz que os habitantes do lugar tentam demonstrar.

### **Objetos, iluminação, atuação e narrativa**

Objetos pelo cenário servem para antecipar questões narrativas: os desenhos da menina Charlie, as obras de arte em maquete de Annie em *Hereditário*; os quadros na parede da casa de Dani e do namorado ou as pinturas de danças no dormitório coletivo de *Midsommar* (Figura 6).

Ao analisar a película de 2019, Robert Spadoni (2020) destaca que o filme de horror investe no aproveitamento das bordas do plano, o que não acontece com tanta frequência em outros



gêneros. Objetos supostamente sem importância ou aleatórios funcionam como trilhas para a fruição com a trama e modulação do medo ou tensão.

Como o cinema passou a ser visto cada vez mais como uma forma de arte, os críticos preferiam filmes que evitavam detalhes insignificantes em favor de uma estética modernista e funcionalista. Aster joga esses princípios de lado quando, como outros cineastas de horror folclórico, mas indo além, ele bagunça seus cenários com adornos que se recusam a anunciar sua importância de maneiras previsíveis e confiáveis (SPADONI, 2020, p. 716).



**Figura 6:** Maquetes em *Hereditário*; quadros e pinturas na parede em *Midsommar* – objetos em cena servem à narrativa.

A forma como os objetos são usados cria múltiplas camadas de leitura, o que complexifica as interpretações (Figura 6). Esses intertextos por vezes antecipam situações nas tramas, ou entram em conflito com o que aparentemente a narrativa nos mostra. Há imagens e objetos recorrentes que têm seus sentidos explicados no decorrer dos filmes, mas nem sempre de maneira didática, pois causar a dúvida é o que prepondera nessas produções.

Para identificar esses objetos e perceber o papel dos mesmos no filme o espectador precisa observar a composição fílmica. Aster não abandona completamente os *jump scares*, cortes que reforçam sustos e medo no público. Contudo, sua direção aposta mais e um jogo, um quebra-cabeças cujas peças estão espalhadas, dispersas, porém são essenciais para os níveis de leitura e interpretação que as obras demandam.



**Figura 7:** Os desenhos e brinquedos de Charlie já trazem a representação de Paimon.

Os brinquedos e objetos de Charlie, em *Hereditário*, contêm a representação de Paimon muito antes do ritual final (Figura 7). A habilidade da menina com os trabalhos manuais se assemelha com os dioramas produzidos pela mãe. Os objetos, as coisas, são extensões das personagens e vice-versa.

A maneira como os animais e plantas aparecem nos filmes seguem proposta semelhante à das coisas. Em *Midsommar*, as flores começam a se mover e respirar no ornamento na cabeça de Dani (Figura ...), lembrando um animal ofegante (SPADONI, 2020). Nessa mesma sequência, as plantas ao fundo se movem, formando rostos. O urso que já aparece no começo (Figura 6) vai revelar a função na trama no desfecho final.

No caso de *Hereditário*, Charlie corta a cabeça de um passarinho morto (Figura 8) e passa a desenhá-lo com uma coroa, em representação do demônio Paimon – que está na menina e passará ao irmão no ritual final. Formigas se espalham pela cabeça morta da garota após o acidente fatal.



**Figura 8:** Charlie em plano aberto antes de cortar a cabeça do passarinho.

Tais elementos conduzem o olhar do espectador e se entrelaçam entre ambientes escuros e labirínticos, como no primeiro longa; ou locais iluminados, abertos, com grande circulação e que, justamente por isso, causam estranhamento, como percebemos na obra que narra a ida ao ritual da Suécia.

Embora o som não seja um elemento da *mise-en-scène*, atrelado aos movimentos de câmera contribui para a criação de ambiências, o que ocorre em *Hereditário* por sons que pontuam momentos chave e que dão pistas ao espectador sobre quem os produz, como o barulho da boca feito por Charlie e que depois de sua morte permanece com a presença do demônio Paimon. Já em *Midsommar* é a voz humana que desestabiliza: gritos, choros, cânticos.

Bordwell (2013) nos lembra que um diretor não dirige apenas a equipe ou atores: dirige também a atenção do espectador (p. 231).

As pessoas varrem as imagens com o olhar, detendo-se em áreas com conteúdo elevado de informações. Elas tendem a se fixar em elementos específicos, como rostos, olhos e mãos, em características de composição vívidas e proeminentes, como áreas onde há contraste dos valores de luz ou cruzamentos de vetores, e no movimento. Uma grande parte do ofício do diretor de cinema consiste em um entendimento intuitivo de como induzir o espectador a olhar para certas partes do quadro em certos momentos. O diretor aprende que, sendo iguais a todas as outras coisas, o espectador tenderá a ficar atento ao rosto do ator, especialmente aos olhos e à boca. O diretor também aprende que uma figura imóvel, silenciosa, atenta pode chamar nossa atenção para outro personagem (BORDWELL, 2013, p. 232).

Múltiplos primeiros planos e *closes* são explorados, bem como planos de reação, sobretudo das protagonistas (Figura 13). Elas, de alguma forma, são fios condutores da emoção do público – o que as choca, nos espanta também, embora no final ambas surpreendem com os caminhos que seguem.

## **Corpo e violência**

Nas oscilações entre ressonância e transgressão, os afetos corpóreos podem ser compreendidos como pontos que infringem sensações de apelo mais intenso, violentas, que de certa forma agredem os sentidos do espectador (REYES, 2016). Não se trata de pensar que a violência extrema no cinema de horror tenha surgido nos anos 2000, mas a partir da virada do milênio houve um conjunto de filme significativo nessa tendência, conforme já abordado.

As produções em estudo trazem momentos de violência e abjeção, ora de modo explícito e gráfico, em outros nem tanto, preferindo exacerbar o horror no comportamento das personagens. É o que vemos na sequência da morte de Charlie. A menina, em agonia por uma crise alérgica pela ingestão de bolo com amêndoa, coloca a cabeça para fora do carro em alta velocidade e acaba sendo atingida por um poste.

O trecho é frenético, gritos, barulho do motor, o irmão Peter ao volante. A montagem se alterna planos e contraplanos de Peter tentando acalmar a irmã na crise aguda. Ao desviar de um animal, o carro sai da pista e com a menina com a cabeça para fora do carro, acaba atingida por um poste (Figura 9). O choque é mostrado, porém o que se pontua é a reação de choque de Peter – o silêncio no carro aprofunda a tragédia do momento e que se abateu sobre a família.



**Figura 9:** A morte violenta de Charlie determina o destino de Peter.

A cabeça de Charlie, repleta de formigas, vai aparecer apenas no dia seguinte. A destruição dos corpos e, conseqüentemente da família, avança com a imolação de Steve, que ocorre em plano

aberto e de forma explícita (Figura 10). A reação exagerada de Annie confirma a aposta em planos de reação e demonstra a virada da personagem que passa a revelar a adesão à seita que era comandada pela mãe. A figura paterna é praticamente inerte, pouco reage. Um dos poucos momentos em que ele tenta agir, ameaça chamar a polícia diante das atitudes da esposa, é eliminado.



**Figura 10:** Morte de Steve pelo fogo ocorre em plano aberto.

Outro momento de violência é a autoagressão que Peter empreende logo após a morte da irmã, ou seja, a partir do instante em que o demônio passa a espreitá-lo. Sentado na sala de aula, o jovem se contorce, como se estivesse sendo puxado por alguém. Um primeiro plano salienta o que está prestes a ocorrer: o filho de Annie bate com força a cabeça na classe (Figura 11). Antes disso, um duplo sorri para ele, já dando pistas de que a outro buscando tomar o seu lugar, nesse caso, o espírito maligno que possuía Charlie.

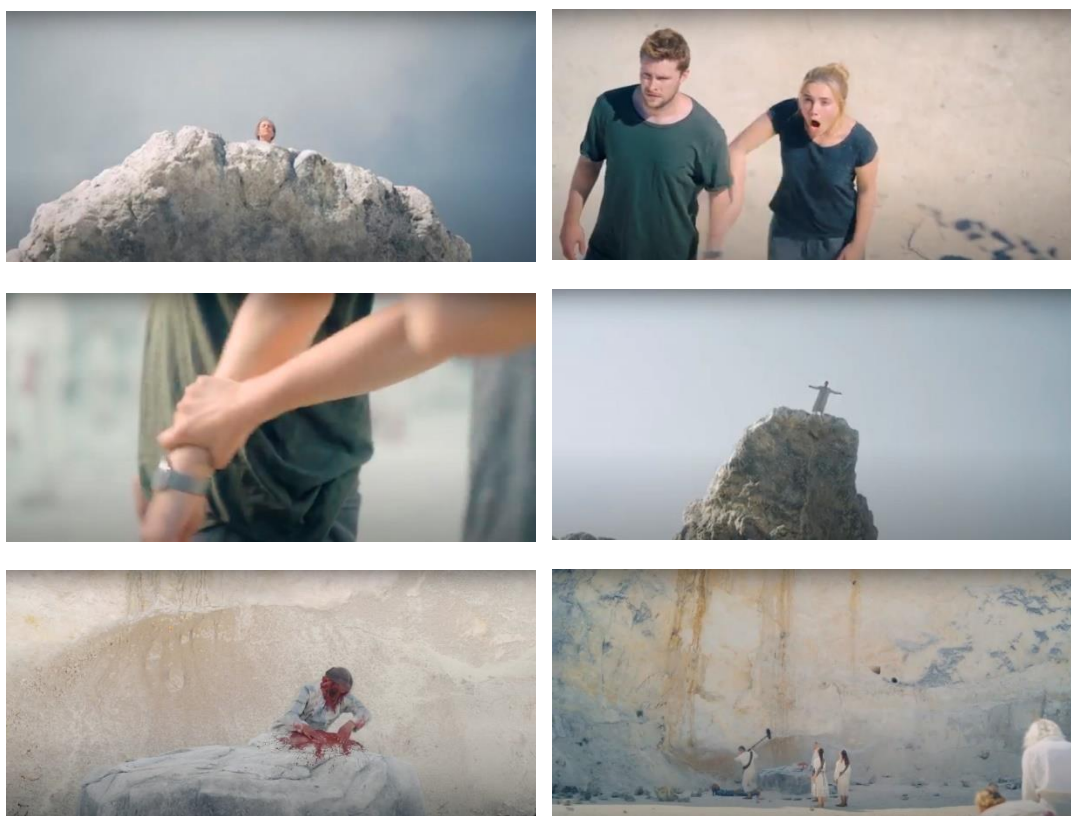


**Figura 11:** Peter passa a ser atormentado por Paimon.

O que Xavier Reyes (2016) denomina como estudo dos afetos no cinema de horror envolve as emoções cognitivas, ou simplesmente emoções de modo geral e as respostas afetivas, ou reflexos, como manifestações somáticas (corporais). “[...] humores podem ser criados não apenas através de música, efeitos de filtro de lente, ângulos de câmera, iluminação ou performances, mas por meio do

efeito cumulativo que uma série de movimentos narrativos podem ter sobre os espectadores” (REYES, 20016, p. 7). Essa é a estratégia recorrente dos filmes analisados: a composição dos cenários, movimentos de câmera, direção de arte, atuação dos atores, iluminação, todos esses elementos realçam as propostas das tramas.

No que corresponde às experiências somáticas com as obras, tanto *Hereditário* quanto *Midsommar* trazem momentos de extrema violência gráfica, que, pela condução do restante da *mise-en-scène* causam ainda mais desconforto. Agressões ao próprio corpo empreendida por personagens (Figura 12) ou realizada contra outros, mutilações – nessas situações identificamos a conexão entre os filmes de Aster e o horror físico priorizado na contemporaneidade (REYES, 2016).



**Figura 12:** Planos de reação evidenciam o espanto da protagonista em *Midsommar*.

Em *Midsommar*, temos as solvências de imagens em segundo plano na sequência da confirmação de Dani como a soberana da festa (Figura 13).



**Figura 13:** Imagens ao fundo desfocadas e exploração da profundidade de campo no longa de 2019.

Verificamos nessa obra, ainda, cenas de atuação caricata, causando estranhamento e quebra da fruição, beirando ao absurdo, como na relação sexual de Christian com Maja (Isabelle Grill), acompanhada por algumas mulheres, e no choro repleto de gritos de Dani com outras jovens, ao saber do ato do namorado. Nesse segundo momento, em particular, na reação de choro compulsivo das companheiras da protagonista na cena percebemos uma metáfora sobre o reconhecimento e compadecimento diante da dor alheia – o que ela não teve no relacionamento amoroso ou com os amigos encontrou naquele lugar distante e entre desconhecidos.

Os momentos de estranhamento podem representar ainda uma ressignificação da obra com o próprio gênero, como se houvesse um descolamento da fruição esperada para um afastamento do espectador. O riso exagerado e supostamente fora de contexto ocorre nos encontros à mesa no festival e, em *Hereditário*, é observado em membros da seita presentes no funeral da mãe de Annie, Ellen (Kathleen Chalfant). Como em tese é oposto à tristeza, o riso causa em filmes de horror certo descompasso, que em vez de relaxar a tensão a amplifica. Essas sequências abordadas sobre choro e sorriso das personagens funcionam como instantes catárticos dos afetos que se moldam ao longo dos filmes por meio do jogo cênico que busca regular a emoção do espectador em uma costura entre *mise-en-scène* e narrativa.

Na sequência final de *Midsommar*, com Dani coroada a Rainha de Maio após vencer a disputa de dança, ocorre um ritual em que os cadáveres de turistas, dos amigos de Christian serão queimados juntamente com o próprio – paralisado por efeito de ervas e colocado em uma pele de urso (Figura 14). Planos abertos, montagem mais lenta, uma trilha sonora grave marcada pela voz das pessoas que acompanham o momento. O som reforça o estranhamento do ritual.

Dentro do galpão, planos em *plongée* total salientam a forma triangular do local, uma das primeiras formas que se destacam no primeiro ritual acompanhado pelo grupo de amigos. As chamas reforçam o formato e os movimentos de câmera se alternam entre quem está dentro e as pessoas de fora, que permanecem cantando o tempo todo.

As pessoas vivas entregues ao sacrifício – dois voluntários e Christian – não devem sentir dor, pois tomaram ervas para isso. Mas quando um deles começa a gritar, do lado de fora quem assiste reage de forma semelhante, como que acompanhando a agonia (Figura 14). A dor de um é de todos. Dani, com semblante tenso, aos poucos vai se alterando até sorrir por eliminar o namorado que a fazia sofrer. Naquele lugar, o choro e a dor são coletivos, compartilhados, não há

a necessidade de se esconder em um banheiro para expressar o que se sente.

Na construção cênica, planos abertos, em uma simbiose entre paisagem e pessoas, se entrelaçam com planos médios, primeiros planos e *closes*. No final, os frames do galpão em chamas e do rosto de Dani se fundem, destacando a responsabilidade dela no desfecho do mesmo, o que se confirma no sorriso de satisfação da personagem (Figura 14).



**Figura 14:** Dani entrega o namorado para o ritual final da festa da Rainha de Maio.

A opção por rituais no final dos dois longas indica um intuito de se levar o espectador a



observar detalhes, parar diante das imagens, refletir. Há uma beleza em ambas as sequências finais, um pavor ou incômodo com a violência, e uma potência acerca das escolhas de narrativas que transitam entre ressonância e transgressão, uma marca até aqui do estilo de Ari Aster.

### Considerações finais

Os esforços para uma análise inicial dos filmes *Hereditário* e *Midsommar* nos mostram a pertinência de estudos que busquem contextualizar a produção de horror de forma que ultrapasse investigações generalistas ou que considerem esses filmes revolucionários. A obra do diretor Ari Aster tem despertado a atenção da crítica, causado discussões em festivais, conquistado prêmios, público, contudo, ela não cria um novo modo de fazer horror e sim reconfigura estratégias do passado e se engendra com tendências contemporâneas.

Podemos identificar que Aster promove modulações sensíveis na encenação, indo de *jump scares* às imagens assustadoras em segundo plano, algo explorado por filmes de horror recentes. Ou seja, o nova-iorquino está ligado não apenas aos clássicos das décadas de 1960 e 1970, mas relacionado da mesma forma a outras produções contemporâneas que marcam posição na valorização da encenação para a construção do horror.

Na exploração de imagens que chocam, há o que Phillips (2005) nomeou como ressonante violação – alternâncias entre os apelos emocionais e somáticos que chocam e aquilo que é familiar o canônico. De imagens violentas, repugnantes, corpos dilacerados que produzem efeitos somáticos e afetivos no espectador (REYES, 2016) à enquadramentos e movimentos de câmera que evidenciam uma encenação para o horror moldada, sobretudo, nos filmes das décadas de 1960 e 1970 - as obras de Aster se desenrolam entre esses dois polos. Na construção discursiva acerca da trajetória, o diretor busca se associar mais às produções das décadas passadas, em especial pelo poder simbólico que isso representa.

O choque não está somente nas sequências violentas e sim na obsessão em formatar uma *mise-en-scène* que se descole da extensa produção de títulos que jogaram boa parte da responsabilidade pela encenação ao dispositivo câmera. Nos referimos ao *found footage*, que reinou por mais de uma década como filão de mercado no cinema de horror mundial. Não se trata de qualquer juízo de valor, e sim da compreensão de que estamos diante de estratégias distintas. Após um período prolongado de muitos *glitches*, cortes bruscos, câmera subjetiva diegética, texturas e filtros que simulavam amadorismo, há um desejo de estética do passado, e não de qualquer passado,

mas de um período em que o gênero se consolidou junto à crítica e público. Essas referências ao horror moderno (HUTCHINGS, 2004) se emulam pela *mise-en-scène* de muitos planos abertos que valorizam a atuação dos atores e profundidade de campo, aliados à exploração de objetos que enriquecem as camadas de sentido da narrativa.

As produções recentes buscam fontes diversas para o equilíbrio entre choque e reconhecimento. Por isso, o espanto de alguns críticos e audiências pouco familiarizados com a contextualização do gênero horror. Assim, cabe à pesquisa explorar esses rituais de aceitação às narrativas e estéticas do que afeta nossos corpos em níveis profundos de incômodo e desestabilização e o que é parte do contexto de uma tradição mais ampla.

## Referências

ACKER, Ana. *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*. 2017. 219 p. Tese de doutorado (Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2017.

ACKER, Ana. “Do *slasher* ao *found footage*: as transformações no ponto de vista no cinema de horror” em *Revista Mídia e Cotidiano*. Vol. 12, n. 2, agosto de 2018. p. 97 – 124.

ACKER, Ana; MONTEIRO, Juliana Cristina Borges. “Subterrâneos do horror e da tecnologia enquanto experiência em Amizade Desfeita 2 - Dar- Web” em *Fronteiras*, n. 22, v.2, p. 69 – 78, maio/agosto 2020.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papyrus, 2008.

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

CARREIRO, Rodrigo. *O found footage de horror*. São José dos Pinhais, PR: Estronho, 2021.

CORREIA, C. "MOTELX 19: Ari Aster e as inspirações de 'Hereditário'" em *Espalha Factos*, 15 de setembro de 2019. Disponível em: <https://espalhafactos.com/2019/09/15/motelx-19-ari-aster-e-as-inspiracoes-de-hereditario/>. Acesso em: 08/02/2022.

HUTCHINGS, Peter. *The Horror film*. London: Routledge, 2004.

IMDB. Dados da bilheteria de *Hereditário*. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt7784604/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_2](https://www.imdb.com/title/tt7784604/?ref_=nm_film_dr_2). Acesso em: 08/02/2022. 2021A.

IMDB. Dados da bilheteria de *Midsommar*. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt8772262/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt8772262/?ref_=nm_film_dr_1). Acesso em: 08/02/2022. 2021B.

IMDB. Premiações de Ari Aster. Disponível em:

[https://www.imdb.com/name/nm4170048/awards?ref\\_=nm\\_awd](https://www.imdb.com/name/nm4170048/awards?ref_=nm_awd). Acesso em: 08/02/2022. 2021C.

IUVA, Patrícia. “Agenciamentos semióticos dos paratextos na esfera da autoria” em *Anais do XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação*, 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belém, set. 2019.

PHILLIPS, Kendal. *Projected fears: horror films and American culture*. Westport, USA: Praeger, 2005.

REYES, Xavier Aldana. *Horror Film and Affect: Towards a Corporeal Model of Viewership*. London, Routledge, 2016.

ROTHKOPF, Joshua. “Entrevista a Ari Aster: ‘Sempre gostei de coisas subversivas’ ” em *Time Out*, 14 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/filmes/entrevista-a-ari-aster-sempre-gostei-de-coisas-subversivas>. Acesso em: 08/02/2022.

SADOVSKI, Roberto. “Ari Aster, diretor de *Midsommar*: “Nem todo terror tem sua origem no mal’ ” em *Uol*, 18 de setembro de 2019. Disponível em: <https://robertosadovski.blogosfera.uol.com.br/2019/09/18/ari-aster-diretor-de-midsommar-nem-todo-terror-tem-sua-origem-no-mal/>. Acesso em: 08/02/2022.

SPADONI, Robert. “*Midsommar*: Thing Theory” em *Quartely Review of Film and Video*, 2020, Vol. 37, n. 7, 711–726.

WILKINSON, Alissa. “Ari Aster on his new film *Midsommar*: ‘I keep telling people I want it to be confusing’ ” em *Vox*, 2 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2019/7/2/18744431/ari-aster-midsommar-interview-spoilers>. Acesso em: 08/02/2022.

WOOD, Robin. *Hollywood: from Vietnam to Reagan.... and beyond*. New York: Columbia University Press books, 2003.