



Incursões no mundo da continuidade: leitura da ficção arcaizante de Midsommar a partir de Bataille

Incursions into the world of continuity:
Reading of Midsommar's archaic fiction based on Bataille

Paulo Augusto de Souza Nogueira*
Giovanni Felipe Catenaci**

Resumo

Este artigo propõe uma interpretação do filme *Midsommar*, do diretor estadunidense Ari Aster, que supostamente recria no seu enredo rituais arcaicos nórdicos (*Hårga*), com cenas de sacrifício, magia e cópula sagrada. Entendemos que o filme, ao contrário da crítica que o considera como pertencendo ao gênero terror, propõe uma ficção arcaizante para questionar o vazio e ausência de sentido das relações contemporâneas. Recorremos aos conceitos de Georges Bataille, *continuidade* e *descontinuidade*, para provocar uma reflexão sobre essa relação do ser humano com as forças primitivas da morte e de eros. Desta forma, buscamos promover uma reflexão sobre diferentes aspectos da narrativa do filme em relação a essa experiência radical de suspensão do eu e de união às potências vitais fundamentais, no contexto do individualismo e da solidão do mundo pós-industrial.

Palavras-chave: Midsommar. Georges Bataille. Rituais arcaicos. Sacrifício. Violência. Erotismo.

Abstract

This paper proposes an interpretation of the *Midsommar* movie, directed by Ari Aster, who purportedly recreates archaic Nordic rituals (*Hårga*), with sacrifices, witchcraft, and sacred copula scenes. Opposing the criticism that sees the movie as belonging to the horror genre, we understand the movie offers an archaizing fiction whose aim is to question the emptiness and lack of meaning in contemporary relationships. We access the “continuity” and “discontinuity” concepts of George Bataille, to discuss the relations between the human being and the primitive forces of death and eros. In this way, we analyzed different aspects of the film narrative in relation to the radical experience of the ego suspension and the union with fundamental life forces, in the context of post-industrial individualism and loneliness.

Keywords: Midsommar. Georges Bataille. Archaic rituals. Sacrifice. Violence. Erotism.

Artigo submetido em 20 de junho de 2022 e aprovado em 21 de novembro de 2022.

* Doutor em Teologia pela Universidade de Heidelberg, professor-pesquisador da PUC-Campinas. País de origem: Brasil. E-mail: pasn777@gmail.com.

** Doutor em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo. Pós-doutorando da PUC-Campinas. País de origem: Brasil. E-mail: giovannicatenaci@hotmail.com.

Introdução

O presente artigo é um esforço de interpretação do filme *Midsommar* (2019), de Ari Aster, como ficção arcaizante, que tem como estratégia narrativa a recriação de um ritual arcaico para fins de crítica do conceito de indivíduo e das relações interpessoais contemporâneas. Ao contrapor as vidas de um grupo de jovens universitários norte-americanos em seu cotidiano com as suas experiências em um ritual arcaico em uma comunidade exótica da Suécia, a narrativa evidencia duas formas de vida: uma fragmentada, desconexa e outra em ligação com forças vitais, conectivas, ainda que chocantes e violentas. Para a apreciação dessa tensão no filme nos apropriamos do aparato conceitual de Georges Bataille e, em especial, de seus conceitos de continuidade e descontinuidade.

Temos consciência que nenhuma obra de arte pode ser enquadrada num conceito ou quadro teórico filosófico (ou de qualquer outro campo teórico) para sua interpretação. Isso, aliás, configuraria uma prática acadêmica que não levaria em conta a polissemia do texto artístico e sua potência de produção de sentidos (LOTMAN, 2011). Essa redução da arte a conceitos teóricos é ainda mais problemática quando se trata de análise de um filme. A estrutura do texto cinematográfico é caracterizada por seu hibridismo, no qual diferentes níveis e estruturas semióticas estão sobrepostas, em cooperação e tensão umas com as outras, produzindo sentidos, ilimitadamente (LOTMAN, 1978). Nada seria, portanto, mais inadequado que subjugar uma narrativa imagética dessa intensidade a um conjunto limitado de conceitos. Nossa proposta é mais modesta: apresentaremos nossa interpretação de *Midsommar* em *fricção* com dois conceitos de Georges Bataille: continuidade e descontinuidade. Usamos o conceito de “fricção” deliberadamente, pois ele expressa tensão, inadequação, movimento. Não temos a pretensão fazer uma leitura que encaixa o filme com os conceitos do autor de *O Erotismo*. Por isso, de certa forma, as passagens algo abruptas de uma parte a outra do nosso argumento são propositais, tendo como finalidade provocar a interpretação de um filme que explora aspectos do bizarro e do monstruoso, por meio da dupla de conceitos fortes propostos por Bataille.

1 O filme

Produzido em 2019, e estreado no Brasil no mesmo ano, *Midsommar* – traduzido para a língua Portuguesa com o subtítulo *O mal não espera a noite* –, é mais uma das joias do jovem diretor estadunidense Ari Aster. Já consagrado pelo macabro *Hereditário* (2018), Aster parece realmente empenhado na arte de perturbar o público. Mas, se engana quem apressadamente colocar *Midsommar* na estante dos filmes de terror.

Apesar das críticas quase que invariavelmente julgá-lo dessa maneira, isso não é tão simples assim. Aliás, o próprio diretor é quem o diz. Em suas palavras, trata-se de “um ‘*O Mágico de Oz*’ para pervertidos.¹ É um filme sobre separação, da mesma forma que ‘*Hereditário*’ é uma tragédia familiar. É menos abertamente um filme de terror, mas ainda se encaixa no mesmo espaço. É bem macabro. Mas as pessoas não devem assisti-lo esperando outro ‘*Hereditário*’”.

Midsommar narra a saga de Dani (interpretada por Florence Pugh), jovem estudante estadunidense, que após vivenciar uma tragédia pessoal, a saber, a morte de seus pais, viaja junto de seu namorado Christian (interpretado por Jack Reynor) e mais um grupo de amigos para o interior da Suécia, a fim de passarem alguns dias em um pequeno vilarejo tradicional da região. Acontece que ao contrário do planejado – a ideia era celebrar junto à comunidade o Solstício de Verão – as coisas tomam um rumo incrivelmente apavorante.

Entendemos que *Midsommar* extrapola o gênero do horror, vindo a nos brindar com uma verdadeira imersão ficcional no universo das religiões arcaicas, numa fascinante e assombrosa viagem às dimensões mais subterrâneas de nossa cultura e individualidade. Não queremos dizer com isso que o filme reconstrua qualquer ritual arcaico ou suas reminiscências em cerimônias do presente. Ainda que o diretor tenha sido inspirado pelo *Ramo de Ouro*, de James George Frazer (DESTA, 2019; ENGLEMAN, 2019) – e independente do valor da reconstrução de ritos do passado nessa obra –, ele de fato nos propõe em sua obra uma ficção sobre o arcaico para nos lançar questões sobre nosso mundo contemporâneo.

¹ Ver: BALIEGO (2019).

2 Todo o filme numa imagem: a técnica do *Foreshadowing*

Figura 1



Fonte: (MESQUITA, Boo, 2019).

A primeiríssima cena de *Midsommar* - o mal não espera a noite, é um *foreshadowing*. Um recurso narrativo-visual por meio do qual o filme antecipa o seu enredo e desfecho, indicando ao público, o que ainda está por vir. O que chama atenção neste caso específico, é o fato deste mecanismo ser utilizado de forma abrupta, bem no início de tudo; deixando claro que seu diretor pretende expor antecipadamente - desvelando enigmaticamente - a trama que amarra sua obra. Como uma espécie de cartografia de um conto de fadas, a gravura narra os episódios em sequência. Um detalhe que não poderíamos deixar passar despercebido diz respeito a outro artifício aqui intensamente utilizado por Aster, que consiste em fazer chocar os elementos visuais e sonoros. Referimo-nos ao descompasso entre imagens e sons. Se por um lado temos diante dos olhos cenas um tanto quanto grotescas, por outro, a música que toca é significativamente bela, as vezes alegre; fator esse que aumenta significativamente a carga de perturbação de tal experiência estética. Essa introdução numa imagem estática, mostrada quadro a quadro, mas sem que o espectador tenha tempo para nelas mergulhar, sugere uma narrativa enigmática, cujo desfecho e sentido são dados de antemão, mas que só poderão ser desvendados depois. Ela também propõe um modelo cíclico de temporalidade, na própria imagem, em que as sequências podem se repetir indefinidamente, da mesma forma como na proposta de um

filme que já se apresenta com um enredo resolvido, que o espectador acompanhará ainda, mas como algo já realizado e dado. Imagem estática e filme, a despeito de promoverem um rico processo de tradução intersemiótica, são duas faces da mesma moeda.

Analisaremos essa imagem-guia ao final de nosso argumento, pois ela poderá nos conectar com o centro do filme e com o conceito que – artificialmente – queremos propor para sua compreensão. Devemos observar também que esta imagem-guia é acompanhada de outras distribuídas pelo filme, enfatizando esse jogo de interpretação entre imagem em movimento e imagem estática. Há várias telas expostas na exótica comunidade na Suécia (principalmente imagens que sugerem magia amorosa), além das imagens que decoram toda a parede do grande galpão onde todos ficarão hospedados. Essa justaposição de modos de imagens propõe uma leitura da narrativa por dois níveis que se complementam.

3 O enredo

3.1 Uma separação melancólica

A estética inicial do filme, é explicitamente melancólica: o frio, a penumbra, a música, revelam uma partida carregada de sofrimento. Dani, protagonista da aventura, preocupada com sua irmã - que é bipolar e dá indícios de que fará algo muito ruim - não encontra amparo para suas queixas; apesar das tentativas, não consegue se comunicar com seu namorado, Christian [um nome sugestivo!]. Ao que tudo indica trata-se de um relacionamento em crise: Dani não se sente acolhida por Christian, enquanto Christian é aconselhado pelos amigos a romper com o relacionamento, por se tratar de algo abusivo. Mas de repente uma outra ligação interrompe o fluxo das cenas, e o filme explode com os berros de Dani. Aconteceu o que temíamos: a irmã de fato levou a cabo seu plano de tirar a própria vida e a dos pais. Eis o trauma: é a morte se apresentando de forma violenta. No filme, ainda é noite, ainda é frio, ainda estamos na estética do luto e da melancolia. As cenas iniciais são, portanto, marcadas por frieza, solidão, desespero, diálogos secos e total desconexão entre os personagens.

3.2 Uma viagem turbulenta

Logo a narrativa nos conduz a uma atmosfera muito diferente; é dia, está quente, há comunicação. Agora temos melhores condições de conhecer Christian e os seus amigos. O que acontece é que sem o conhecimento de Dani, eles, organizaram uma viagem à Suécia a fim de participarem de Midsommar, a convite de Pelle, que faz parte de Härga, uma comunidade tradicional. Ele julga ser interessante que seus amigos a conheçam também, além dele ter segunda intuições que se revelarão ao final do filme. Entre os amigos estão: Mark, interessado em drogas e garotas; Josh, doutorando em antropologia querendo dados para sua tese; Christian, desconfortável com a presença de Dani; e Dani confusa, desamparada, enlutada e culpada por se reconhecer como *persona non grata* na viagem.

Merecem destaque duas cenas que acontecem no deslocamento para Härga: a primeira é uma forte turbulência enfrentada no voo na descida; a segunda é a inversão de planos da cena quando os amigos já estão no carro, ou seja, a câmera inverte seu foco como se todo o cenário do carro na estrada estivesse de cabeça pra baixo, retornando ao plano normal em seguida. Esses dois recursos narrativos e técnicos nos sinalizam um entrar em outra atmosfera”, nos preparando por meio de deslocamentos qualitativos no espaço para uma noção alternativa na temporalidade. Deixamos agora o mundo cotidiano e seus espaços e tempos regulares e mensuráveis para entrar no mundo da temporalidade da alucinação e dos ciclos míticos. Vale ressaltar que a despeito das cores, da luminosidade, do calor, da euforia jovens, a música é solidamente sinistra; um contraste que o filme irá explorar até o fim, através da tensão entre os luz e sombra, imagem e som, serenidade e violência etc. Tudo se passa como se algo de muito estranho se passasse subterraneamente. Essa viagem nos prepara para a primeira imersão nesse mundo desconhecido na cena seguinte.

3.3 A iniciação em Härga

E de fato tudo é muito esquisito, contrastando com o mundo lá fora: desde a simpatia dos habitantes locais, até suas músicas, suas roupas etc. Logo, desconfiamos que seu relaxamento se deve ao efeito dos alucinógenos

consumidos pela comunidade. E é por meio do consumo deles que os amigos serão “batizados” ao chegarem em Härga. Uma pequena porção de cogumelos é suficiente para tirá-los dos eixos. Dentre todos eles, Dani é a que mais parece afetar-se pelos efeitos psicotrópicos da droga. Em uma cena bastante sugestiva, vemos a mão de Dani fundindo-se à grama e ao solo. Seria essa sua primeira transformação, que prenuncia uma maior ainda por vir? De jovem desajeitada e melancólica, companheira de viagem e namorada indesejada ela estaria se transformando em mulher unida à vegetação e à terra? Apesar desse sinal de mudanças qualitativas poderosas que atingirão a vida de Dani de forma decisiva, a passagem para sua viagem interior – sua *experiência interior*, mística – não se dará sem sofrimento, sem confrontar seus fantasmas, seus mortos, como na cena em que ela tenta resistir a um surto de choro e sai correndo para uma cabana, onde tem visões distorcidas de si e de sua irmã morta.

3.4 Entendendo os ritmos da natureza

Dani acorda somente no dia seguinte, e agora está pronta para conhecer um pouco mais sobre a dinâmica litúrgica de Härga. Apesar da virada do dia, as coisas permanecem estranhas e a narrativa nos introduz no estranho mundo dessa comunidade: as vestes, a arquitetura, o templo, e... um urso enjaulado. Também vemos novos painéis com função similar à da primeira imagem contendo as cenas centrais do filme. Nesse caso esses painéis antecipam cenas que virão, como a que se refere à prática de encantamentos com fins amorosos: uma vulva, pelos púbicos misturados à comida do pretendido amante e a imagem de sucesso, ou seja, o casamento. Mais imagens nos são apresentadas nos aposentos onde os jovens irão passar os nove dias de festividade. Eles ficam maravilhados com a quantidade, beleza e simbolismo das imagens que decoram as paredes do grande galpão onde os jovens ficarão hospedados com outros membros da comunidade. Pelle então explica a seus convidados dos EUA que a vida em Härga é vivenciada a partir dos ciclos das estações da natureza:

- a) Do nascimento até 18 anos, é primavera;
- b) Dos 18 ao 36, é verão, tempo de peregrinação;
- c) Dos 36 ao 54: é outono, tempo de trabalho e dedicação à comunidade,
- d) Dos 54 ao 70: é inverno, tempo de mentoria.

Dani pergunta a Pelle acerca do que viria depois dos 70 anos, ao que ele sinaliza mostrando que se trata do tempo da morte. Esse será um dos eixos de compreensão do filme: contrasta desejos e projetos individuais dos jovens visitantes com a ligação dos membros da comunidade entre si e com a natureza e seus ciclos. Todos habitam o mesmo galpão cercados por seus símbolos sagrados, sorteados por faixa etária, ou seja, pelos lugares que ocupam no ciclo da vida.

3.5 Ättestupa

Toda esta explicação sobre os ciclos da natureza, prepara o que vem pela frente. Em uma fala lapidar, uma das lideranças locais afirma que “resistir ao inevitável corrompe o espírito”. Pelos próximos minutos as cenas irão escalar em matéria de violência e brutalidade... Após um ritual de comensalidade onde dois idosos passam por uma espécie de consagração, a comunidade se dirige para os pés de um precipício [*ättestupa*]. Em seu cume os dois idosos se preparam para saltar.

A senhora é a primeira a pular – seu crânio explode ao se chocar com o chão. A comunidade entra em frenesi. Mas, as coisas ainda irão piorar muito, haja vista que o idoso salta e erra a rocha contra a qual deveria se chocar. Assim ele sobrevive à queda com uma fratura exposta e gritos terríveis de dor. Mas o grupo tem como lema: “resistir ao inevitável corrompe o espírito”. Não demora para que se destaquem dois membros da comunidade que terão a tarefa de finalizar o sofrimento do pobre velho moribundo. A comunidade se associa ao sofrimento do idoso com gritos, gestos contorcidos, indicando que entre o sacrificado e a comunidade há uma contiguidade de afetos. Os jovens convidados norteamericanos, aos quais haviam se somado um casal vindo de Londres, reagem indignados com a cena do sacrifício e ainda mais com a violência dos golpes desferidos. Alguns se decidem por abandonar Härga.

No entanto, Dani, mesmo abalada, parece querer dar sentido a tudo o que se passou. Ocorre que lhe é simplesmente impossível elaborar em palavras o acontecimento.

3.6 Homogeneidade e Heterogeneidade

Devido à presença dos visitantes, o sacrifício dos idosos deflagra uma crise na comunidade que terá de encontrar meios para evitar uma possível dissolução. Simon e Connie (o casal de Londres) estão arrasados e querem ir embora imediatamente. Mark, por sua vez, não se importa com a questão, mantendo seu foco somente na tentativa de conquistar uma das jovens integrantes da comunidade. Christian, alheio ao sofrimento de Dani, parece enfim ter encontrado seu objeto de pesquisa: a comunidade e seus rituais. Ele entra claramente em choque com os interesses de Josh, que já tem um projeto de pesquisa encaminhado sobre esse tema. Dani, assustada e solitária será consolada por Pelle, que lhe afirma ter também passado por uma perda traumática como ela. Ele diz entendê-la, aconselhando-a a pensar com carinho na comunidade que, apesar da estranheza, é uma verdadeira família. O cuidado de Pelle para com Dani contrasta com a frieza com que ela é tratada pelo namorado.

Nesta parte da narrativa o filme mostra a dissolução dos personagens. Simon é eliminado misteriosamente, mas os líderes relatam a Connie que ele teria sido levado à cidade para poder retornar para casa, sendo que em seguida ela seria conduzida da mesma forma. Mark também desaparece, após ter inadvertidamente urinado junto ao tronco de uma árvore sagrada. Desses desaparecimentos e mortes de pessoas que ameaçam quebrar a harmonia rigorosa do grupo, que desafiam a sua homogeneidade, e por consequência, sua produção coletiva, sua utilidade, o mais emblemático é o de Josh. Em sua morte evidencia-se o contraste entre as duas tecnologias na cena em que ele se encontra com um dos sacerdotes dentro do templo. O sacerdote lhe apresenta uma “tecnologia arcaica”, com uma aula sobre o processo de composição do Rubi Radr [livro em construção, revelado em pinturas – *runa affekts* ou “partituras emocionais” - por Rubin, o deficiente nascido de um incesto, e traduzido pelos escribas locais]; enquanto Josh, intervém com sua câmera [tecnologia moderna]. Este conflito, aparentemente insolúvel no filme, acabará com o sacrifício de Josh, que assim como todos os outros, serão mortos e reintegrados à natureza.

3.7 A dança, a cópula e o sacrifício maior

Dani contrasta com a dissolução, ameaça e até desaparecimento dos seus companheiros de viagem. Ela está cada vez mais assimilada. Não à toa se dispõe a participar do ritual de seleção para a rainha de maio daquele ano. Após tomar outra dose de chá alucinógeno, ela se põe a dançar com as demais proponentes ao cargo. Novamente tomada de transe, Dani vence as adversárias na dança ritual, sendo consagrada rainha. Enquanto isso, Christian, já seduzido e também sob efeito de um psicoativo, está sendo preparado para o ritual da cópula sagrada. Ele que fora eleito pela parceira, que se utilizou de procedimentos mágicos e contou com a autorização dos líderes do grupo. Agora ele tem que desempenhar seu papel com virilidade e potência, pois o fruto dessa união, dará seguimento à comunidade. A cópula ocorre sob a forma de um ritual, com a presença de outras mulheres do grupo, em círculo, que apoiam freneticamente o encontro do casal.

Chama a atenção nessa cena o papel da emoção vivida e experimentada pela coletividade. Se dentro do salão onde acontece a cópula ritual há envolvimento e motivação de outras mulheres, na entrada, quando Dani descobre que seu namorado faz parte desse ritual, chora desesperadamente. Ao seu choro se une o choro das companheiras de dança. Elas choram em uníssono, convulsivamente, sua tristeza. Nesse momento fica evidente o contraste entre a solidão de Dani que chorou sozinha, sem apoio e solidariedade, a morte dos pais nos EUA, e o choro coletivo diante de sua frustração amorosa. A narrativa nos apresenta esse novo nível de experiência de Dani, quando, por ocasião de sua entronização como rainha de maio, sua mãe morta passa ao seu lado em meio aos demais membros da comunidade.

Tudo caminha para o ápice, para a consumação final. Havia um plano traçado que se cumpria agora: Pelle teria sua amada Dani junto de si, e ele também lograra trazer vítimas para o sacrifício que consumaria o ritual. A comunidade reunida decide quais serão as quatro vítimas sacrificiais. A última vítima caberá a Dani enquanto rainha escolher. E ela opta por Christian, seu animal sacrificial... Enfim, a saga da heroína está realizada. Sua peregrinação é exitosa. Certamente, poderá dedicar-se dali em diante à comunidade. Na hora das chamas consumirem os homens e o urso, em cujo corpo está costurado Christian,

a comunidade é tomada por um frenesi extático generalizado. Dani diante das chamas, sorri confiante, plena, como nunca sorrira antes.

4 Recriação do arcaico, o descompasso do presente.

Temos explorado recentemente a tese de Sergei Eisenstein (CATENACI & NOGUEIRA, 2021) de que o cinema é uma arte que articula elementos arcaicos da cultura, que remetem ao que ele chamava de “pensamento sensorial”, no limite do biológico com o cultural, com a finalidade de projetar modelos para a sociedade. Ou seja, se faz revolução alicerçando o filme em elementos do mundo do mito. Essas reminiscências dão potência ao cinema e à sua mensagem. Edgar Morin, por sua vez, nos mostra que o cinema está ancorado em sistemas psíquicos de identificação e de projeção, que fazem com que nossa percepção do filme se assemelhe a uma espécie de sonho desperto (MORIN, 2014). A sintonia entre percepção da imagem cinematográfica e as formas de construção das imagens em nossa mente cria uma simbiose entre elas. Uma característica importante da imagem do cinema é o seu caráter antropocsmogônico, em que nelas homem e mundo podem se fundir, se projetar mutuamente, criando espaços de compreensão humana de mundo. Há filmes, no entanto, que além de explorarem essa potência quase onírica do filme, promovem os elementos recursivos com o apelo a enredos e personagens reconhecidamente arcaicos. Trata-se do gênero “*folk horror*”, que na verdade não é novo, tendo seu início no cinema inglês dos anos 70 (tendo *The Wicker Man*, de 1973, como referência), mas que recentemente nos tem apresentados temas rurais, tradicionais, arcaicos, como é o caso de *The Witch*, *Antlers*, *Lamb*, e *Midsommar*, entre outros. Neles o insólito se apresenta como antigo, ancestral, misterioso, mas também próximo, como estando ao nosso lado no cotidiano. As relações com entidades espirituais, animais, espaços (floresta) e culturas antigas, em cruzamentos de fronteiras, são privilegiadas. Por meio dessas referências é amplificado nesse tipo de filme o elemento recursivo que acima apontávamos como potencializador da linguagem cinematográfica. Mas devemos alertar que os elementos constitutivos do enredo que remetem a rituais do passado de culturas nórdicas são usados para compor uma ficção.

Midsommar não é a reprodução de qualquer ritual, do passado ou do presente, ainda que o sacrífico Ättestupa, festas de primavera etc. tenham sido de fato praticado no passado. O conjunto é de uma ficção arcaizante que tem como objetivo fazer uma crítica das relações humanas no presente. Desta forma temos uma série de elementos que se contrapõem à frieza da comunicação entre os jovens norte-americanos antes de sua viagem a Härga, às vezes mediadas pelas vozes metálicas dos aparelhos celulares, das quais listamos: o corpo que se une à vegetação, os transes promovidos pelo consumo dos psicotrópicos, a temporalidade da festa (organizada em ciclos temporais longos), as imagens das paredes e painéis, o simbolismo das runas, as mensagens do vidente, refeições rituais, danças de primavera, sacrifícios humanos, ritual de cópula sagrada, técnicas variadas de magia. Assim se configura um contraste entre relações artificiais, individualistas, machistas, contra um estilo de vida comunitário, com certo protagonismo feminino. O uso etnográfico das informações colhidas – inclusive de forma ilegítima – e a deslealdade de Christian que rouba o tema de doutorado de seu amigo, contrasta com o significado vivo que esses símbolos e ritos possuem para o grupo.

5 Erotismo, morte e sacrifício: a busca pela continuidade perdida, segundo Bataille

De acordo com Bataille a vivência humana é apreendida pelos sujeitos humanos através da experiência de uma cruel e renitente descontinuidade. E isso não tem nada de metafórico. Antes, diz respeito à percepção real de duas condições elementares. A primeira delas diz respeito ao isolamento partilhado em vida pelos seres humanos. Em relação a esta situação, Bataille afirma: “Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade” (BATAILLE, 2020, p.36 grifos nossos). Ou seja, trata-se da consciência de estar só, fechado, separado do ambiente habitado, tanto quanto dos demais; resultado inerente ao fato de ser pessoa, indivíduo, ser consciente de sua própria identidade e da alteridade do outro. O que poderíamos resumir em uma palavra: enquanto sujeito, não somos o todo.

A segunda condição, relativa a esta primeira, denota o caráter finito destas existências descontínuas. Isso, pois enquanto indivíduo, alijado da

imediatividade do mundo ao redor, mas, em relação mediada com ele, o ser humano sente, entende que não é o todo e que sua vida, portanto, é finita; que hora ou outra, será, por assim dizer “descontinuada”, isto é, ele morrerá. Em outras palavras, trata-se de reconhecer que tudo no mundo humano, inclusive o próprio humano, foge, escapa, desgasta-se, desmorona, perde-se, engajado em um fluxo de mudanças, transformações, descontinuidade *ad infinitum*. Nada resiste às investidas corrosivas das cáries do tempo.

Tudo é descontínuo, menos, é claro, a continuidade desta descontinuidade. E desde seu nascimento é assim, “a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas põe em jogo sua continuidade, ou seja, está intimamente ligada à morte.” (BATAILLE, 2020, p.37). Assim, se a descontinuidade deriva da consciência de seu estatuto como ser individual, isolado do todo, a continuidade depreende-se enquanto uma *experiência interior*, efetuada nas fronteiras desta mesma individualidade. Ela é aquilo que sobra enquanto resto, quando o indivíduo chega a roçar os limites de tudo o que é. Lá onde a “inteligência” começa a desmoronar, que estão dadas as condições de experiência desta dimensão de continuidade mencionada por Bataille.

Outro nome para esta experiência com a continuidade do todo ilimitado e eterno, que subjaz fremente a descontínua aventura humana, é o que Bataille denomina de *erotismo*. Apesar de suas nuances particulares - Bataille especifica três tipos de erotismo: *erotismo dos corpos*, *erotismo dos corações* e *erotismo sagrado*, detalhes que não serão abordados no decorrer deste texto - “o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda.” (BATAILLE, 2020, p.39). De tal maneira, o trânsito da descontinuidade à continuidade tem um custo, haja vista não ocorrer às expensas de uma certa fragmentação da existência individual - “no erotismo: EU me perco” (BATAILLE, 2020, p.55). Afinal, se é a consciência de si, o reconhecimento de sua própria identidade, aquilo que lega aos sujeitos uma existência isolada, fechada em si mesma e separada do todo, então, o preço da participação, mesmo que breve e momentânea, para com a continuidade infinita do real, é a própria individualidade. Daí, que a morte em suas múltiplas formas de expressão, seja

através da ideia de mal, da violência, de angústia, do amor, do sexo etc. apareça para Bataille como intrinsecamente ligada à experiência erótica.

E não poderia ser diferente. Uma vez que a experiência de continuidade se desdobra exclusivamente a partir de uma relativa fragmentação da consciência individual, é simplesmente impossível ao sujeito perfazê-la sem lançar mão de dispositivos que deem conta de desfazer as territorialidades egocentradas, e de que tanto depende enquanto indivíduo. Nesse sentido, diríamos que a experiência de continuidade é tributária de processos que agridem o conceito moderno de indivíduo, o que significa dizer que ela vai contra a tendência dos sujeitos, que buscam quase que “naturalmente”, os meios de conservarem sua identidade.

Todavia, conforme já podemos intuir, temos aqui um impasse trágico. Isso, pois se por um lado a experiência de continuidade se encontra em rota de colisão com a identidade de cada indivíduo, apresentando-se assim sob o signo da morte e da violência voltada contra a pessoa, por outro, sem isso, o sujeito está impossibilitado de romper com a clausura limitada (e limitadora) de seu próprio *self*. Grosso modo, poderíamos dizer que enquanto sujeito descontínuo, ele está alienado da experiência, mas, se porventura vier a realizá-la, já não será mais o sujeito desta experiência. Por conseguinte, o grande dilema enfrentado aqui é o de encontrar os meios certos e adequados, capazes de garantir o mínimo de “segurança” para a manutenção das condições de possibilidade para a efetuação da experiência.

No final das contas, o que se apresenta enquanto drama existencial de base é: como romper, mesmo que momentaneamente, com a descontinuidade de sua configuração subjetiva, a fim de que possam experimentar o continuísmo íntimo e fugidio que fundamenta de forma imanente o real? A fim de responder esta questão, precisamos passar às teses de Bataille acerca do mundo profano do trabalho. É daí que desdobraremos os principais conceitos para a compreensão do sagrado, a partir do qual, pretendemos pensar o sacrifício.

Para Bataille, o drama humano chegou a lume na medida em que os sujeitos foram aprendendo a ver as coisas “de fora”, a partir de uma dimensão de

exterioridade, transcendente e degradada, por assim dizer. Desde que perceberam como um *outro* o mundo, e a si mesmos como sujeitos capazes de manipular afirmativamente a natureza ao redor, destacando-se dela, racionalmente, fazendo-a convergir para seus próprios interesses. Tal faculdade se chama *técnica*, ou, *trabalho*. Precisamente, ela diz respeito à potência de sacar elementos da natureza - convertendo-os em objetos duráveis -, como que para subjugar-lá. Objetos que, por sua vez, serão chamados de “coisas”, utensílios carregados de sentido, e que possuem uma função afirmativa, ou seja, servem para algo - são ferramentas de trabalho, instrumentos de conservação das coisas. Aliás, foi por meio destas coisas fabricadas pelos sujeitos em intercâmbio com a natureza, que o mundo acabou se tornando um lugar habitável, um lar. Nas palavras de Bataille: “O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana” (BATAILLE, 2020, p.63).

Porém, afirma Bataille: “o trabalho não absorve inteiramente e, se a razão comanda, nossa obediência nunca é ilimitada” (BATAILLE, 2020, p.63). Ou seja, a despeito de ter edificado para si um mundo racional, há sempre algo de fundo que permanece escapulindo, e que rotineiramente deve ser considerado, haja vista sua livre fruição ser correspondente à experiência de continuidade do mundo. Falamos da violência, “que não é mais violência natural, que é a violência de um ser de razão, que tentou obedecer, mas sucumbe ao movimento que nele mesmo não pode reduzir à razão” (BATAILLE, 2020, p.63). Esta violência, por sua vez, assim como a razão, também poderia ser considerada como “natural”. Quer dizer, da mesma forma que há uma disposição à ordem, há uma disposição à desordem. Por isso,

O trabalho exige uma conduta em que o cálculo do esforço, relacionado à eficácia produtiva é constante. Exige uma conduta razoável, em que os movimentos tumultuosos que se liberam na festa e, geralmente no jogo, não são admitidos. (BATAILLE, 2020, p.64).

O nome do mecanismo de contenção deste excesso que ameaça de desabamento a ordem da sociedade, se chama interdito; “sem os quais, ela não teria se tornado *esse mundo do trabalho* que ela é essencialmente” (BATAILLE, 2020, p.65). Nesse sentido, o que o mundo do trabalho exclui por meio dos interditos é justamente a violência.

A fim de que possamos ter melhor clareza sobre o que se está sendo dito aqui, recuemos rapidamente ao período do Paleolítico, quando o *Homo Sapiens* começou a se separar da violência por meio do trabalho. São conhecidas as pesquisas e dados acerca dos modos como nossos ancestrais lidavam com a morte; ao menos, no que tange ao início de ritualização do luto. Vestígios rituais de inumação e adorno dos mortos, como o depósito em posição fetal, com objetos (conchinhas, ossos de urso, flores etc.), nos levam a pensar que desde então muito provavelmente a morte começara a perturbar nossos ancestrais comuns. E não é difícil de conceber como o processo de decomposição do corpo de um ente próximo poderia ter se exibido aos olhos deles como uma experiência de extrema violência. A morte em sua violência se apresenta como elemento desagregador do mundo, como força contrária ao trabalho, portanto. E daí também a necessidade de interdita-la, seja através da proibição do toque, seja através da tentativa de preservação do defunto por meio de técnicas de embalsamamento, por exemplo. Ao mesmo tempo a morte exerce fascínio sobre mentes e corações dos que lhe fitam bem de frente, afinal enquanto olha o morto apodrecer, ele se percebe como o próximo.

Destarte,

a razão não dominava todo seu pensamento, mas dominava-o na operação do trabalho. De tal forma que um primitivo pôde conceber, sem formulá-lo, um mundo do trabalho ou da razão, ao qual o mundo da violência se opunha. (BATAILLE, 2020, p.69).

É por meio do trabalho que os sujeitos serão capazes de instalar pequeninos interditos, diminutas representações transcendentais, alijadas, ou pretensamente alijadas, do caos imediato que é o existir para eles. A mesma função tem a imagem da casa, que o protege e abriga. “Dentro da casa”, o sujeito está [aparentemente] livre dos enxames de insetos, do frio e do calor excessivos, dos ventos, chuvas e garoas, do gelo, dos predadores, dos inimigos, da peste que lhe é indiferente e atormenta a imaginação, dos monstros e das assombrações noturnas. Enfim, tudo se passa como se a casa os fizesse esquecer, mesmo que temporariamente, a descontinuidade aterrorizante que lhe ameaça. Daí que o processo de constituição destes sujeitos, seja derivado do desenvolvimento do mundo enquanto finalidade, casa, coisa, trabalho. Objetivação que, conforme estamos dizendo, é invariavelmente simultânea ao deslinde da subjetividade. E

finalmente, eis um sujeito que se faz na exata medida em que é “lançado debaixo de algo”, *sub-jecto*, sujeito-coisa, sujeito à transcendência, pretensamente distinto do mundo lá fora.

Ocorre que, como de forma mágica, neste processo de objetivação-subjetivação, os objetos também passam a ser dotados de subjetividade. E do mesmo modo que os sujeitos – derivados da subsunção a um conjunto de coisas –, os objetos, por sua vez, cujas existências se qualificam, exclusivamente, em sua transcendência em relação ao meio orgânico, são meios, mediações para lidar com a imediaticidade da natureza – foram sacados da natureza -, e na utilidade de servirem para algo, se encontram paradoxalmente em posição de sujeitos.

A ferramenta trouxe à existência um fluxo intenso de elementos vivos desconhecidos. Guardadas as devidas proporções, este é em síntese o processo de formação da cultura. Gerada durante o devir de superação da imediaticidade da natureza por parte dos sujeitos – criação de meios, mediações -, a cultura se apresenta enquanto invenção de uma natureza “*sui generis*”, e que de modo análogo não deixa de ser um produto do sujeito. No entanto, vale ressaltar que nenhum sujeito existe à parte do mundo da cultura, o que significa dizer também, que ele desde sempre, já se encontra inserido em um dado mundo. Sendo assim, conforme explicaremos adiante, enquanto criador e criatura de seu próprio mundo, o sujeito está, em certa medida, irremediavelmente alienado de sua própria criação.

Nada de mágico, portanto, antes trata-se da apreensão do mundo desde sua dimensão criadora – aquela que também é derivada do emprego objetivo da ferramenta. De tal forma que Bataille viria a falar, por conseguinte, de coisas-sujeito. De uma subjetividade e transcendência, espiritualidade, *animus* contíguo ao mundo das coisas – no caso do tacaie para o primitivo, uma força capaz de instaurar novas realidades mundanas. Mundo este que, conforme indicamos, só será colocado sob seu domínio, o dos sujeitos, na medida em que estes se encontram dominados por ele. Em outras palavras, trata-se da negação da natureza, que tem por condição de possibilidade, a negação de si mesmo.

Finalmente, a natureza como casa, cessa de ser imediata, é ela também um

meio, uma ferramenta, um objeto. E tudo aquilo que agora reduzido ao estatuto de coisa é semelhante ao sujeito - sujeito e coisa alienados da natureza através do trabalho -, deixará de existir para seu próprio fim, sendo convertido à indignidade de suporte de uma finalidade outra que lhe é estranha – o tacape será um instrumento de guerra, domínio, governo.

Diante de sua inelutável condição, os sujeitos terão de inventar alguma estratégia a fim de resistirem à insistente e pervasiva alienação da comunidade. Tendo em vista que a continuidade é aquilo que fundamenta a descontinuidade de suas existências, algo que acompanha como uma sombra a vida cotidiana, trata-se então de desenvolver inteligência e dispositivos capazes de abrirem aos sujeitos os porões de sua interioridade. Em outras palavras, trata-se de conseguir saltar para fora da descontinuidade transcendente e alienante do mundo do trabalho, a fim de mergulhar na imanência. Trata-se de tocar os limites do possível, através de uma vivência imediata e tateante da realidade.

Retomando nossos argumentos iniciais acerca do binômio *continuidade x descontinuidade*, diríamos que este acontecimento de derribada dos limites é justamente o que Bataille chama de *experiência*. Conforme aduzem suas palavras: “Chamo experiência uma viagem ao extremo do possível do homem.” (BATAILLE, 2020, p.37). Experimentar, em vida - entendida como existência descontínua -, o máximo de dissolução possível da objetividade utilitária deste mundo do trabalho, e cuja concretização plena só se dá com a morte – lá, para além das raias impostas pelos interditos, em um “mundo de generosidade violenta e sem cálculo” (BATAILLE, 2015, p.39). E eis que chegamos às portas do mundo sagrado.

O sagrado é justamente a antinomia do trabalho, ele na verdade é a transgressão dos interditos erigidos pela racionalidade utilitária da sociedade. É o território das festas, cultos, orgias, rituais e transes.

O sagrado é precisamente comparável à chama que destrói a madeira ao consumi-la. É o contrário de uma coisa, um incêndio ilimitado que se propaga, irradia calor e luz, queima e cega; e aquele que ele queima e cega, por sua vez, de repente também queima e cega. (BATAILLE, 2016, p.44-45).

E o sacrifício, a saber, é sua tecnologia *par excellence*, “o sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas *sagradas*.” (BATAILLE, 2015, p.22). Relativo ao conjunto de experiências que Bataille chama de *interior*, o sacrifício consiste, em linhas gerais, em uma prática erótica de transgressão das fronteiras e marcos categoriais subjetivos, psicológicos, relativos ao frágil mundo humano.

Se “o interdito corresponde ao trabalho, o trabalho à produção: no tempo *profano* do trabalho, a sociedade acumula os recursos, o consumo é reduzido à quantidade necessária à produção. Por excelência o tempo *sagrado* é a festa” (BATAILLE, 2020, p.92). Em antagonismo à esfera das atividades dirigidas racionalmente, o sacrifício enquanto gesto festivo, é a celebração do contínuo dispêndio soberano, negativo, inútil, que fundamenta a descontinuidade da frágil existência dos viventes, e que os anima desde as profundezas. Ele “é uma transgressão voluntária, é a ação deliberada cujo fim é a súbita transformação do ser que é sua vítima.” (BATAILLE, 2020, p.114). Isso, pois na medida em que opera desde a lógica violenta da destruição festiva, o sacrifício é capaz, capaz de restituir as existências reduzidas à coisa ao seu mundo originário; em outras palavras, ele age no sentido de destruir no ser a *coisa* – E “É a coisa – somente a coisa – que o sacrifício quer destruir.” (BATAILLE, 2016, p.39).

Muito próximo, mas não idêntico ao sexo, ao êxtase e transe dos religiosos ou o delírio toxicômano dos drogados, ou etílico dos alcoólatras, o sacrifício tem a ver com a vivência de um estado, como num flerte, para com esta cruel violência originária e fundante da vida. Raro mergulho a pés parcialmente enxutos no perigoso oceano da imanência. Sacrificar não é, portanto, um ato qualquer, banal, tampouco fácil ou corriqueiro – tal como poderiam objetar aqueles que inferem uma aura de absoluta religiosidade ao modelo econômico capitalista e seus múltiplos dispositivos de matar estupidamente, por exemplo. Antes, trata-se de algo especial, difícil, amedrontador, erigido sobre um gesto profundamente corajoso e sofisticado da parte de uma consciência que, diante da transparência de suas próprias entranhas, busca ultrapassá-las à força, a fim de participar, mesmo que diminutamente, da potência que lhe circunscreve e instaura. Destruição improdutiva, mecanismo radical de recusa do estatuto utilitário e

alienado do mundo, uma experimentação devastadora para com a íntima continuidade imediata da natureza. Simbiose, fusão, participação momentânea para com o ser das coisas – agora depurado pelo fogo da morte

6 Midsommar: o filme todo, numa única imagem (*Foreshadowing*)

O fato do filme se apresentar ao expectador por meio de imagens estáticas, em momentos chaves da narrativa, antecipando, articulando e dando densidade aos seus elementos, nos permite proceder a uma análise no mínimo curiosa para um filme: o estudo de conjunto de uma imagem estática apresentada no início de sua narrativa. Esta peculiaridade de *Midsommar* é evidenciada nos minutos iniciais quando uma tela única, composta de cinco cenas, dispostas da esquerda para a direita, oferecem um resumo de todo o filme. Temos diante de nós um metatexto, um texto visual estático que se propõe promover a interpretação de um longo texto imagem-movimento. O fato dele ser mostrado ao expectador por apenas alguns segundos, neste contexto mais provocando que elucidando, e que depois alguns de seus elementos se repitam em outras imagens estáticas espalhadas pelo filme, dão a entender que o filme pretende ser revisto. Dessa forma, o filme não se propõe como uma narrativa de linearidade simples: as imagens estáticas indicam a necessidade de interpretação em circularidade e repetição da experiência de ver. Só após ter assistido ao filme todo deve-se retornar às imagens estáticas – principalmente a primeira, de apresentação sincrônica do todo – e retomar nelas os elementos estruturantes de toda a narrativa.

Passemos agora a uma descrição dos cinco registros internos da imagem-guia, a apresentação do todo do filme, na sequência da esquerda para a direita. Na primeira imagem, a da esquerda, prevalecem tons frios e cinzas. O destaque, na zona mais escura acima, é dado a uma caveira. Ao seu lado dois pássaros fazem voos em descida, e movimento de descida fazem também dois corpos, um masculino e outro feminino. O eixo vertical se estrutura então com a caveira, acima, e mais abaixo o corpo de uma jovem, flutuante, em pé, e abaixo dela, deitada e flutuante, outro corpo feminino. Ao lado das duas, à direita, está em pé um esqueleto. Ele está ligado aos corpos humanos por meio de um cordão lilás, que une todas essas figuras como um cordão umbilical comum. Desta forma a

jovem vestida de rosa e branco está cercada pela morte e pelos seus mortos. A vegetação na imagem está seca, morta. A imagem está salpicada de neve, nos remetendo, portanto, à cena inicial do filme, com foco em uma paisagem de neve, que se transfigura em uma imagem urbana de inverno. A cena se refere à morte dos pais de Dani, provocada por sua irmã suicida. A repetição do tema da caveira/esqueleto, a posição de descida, os tons frios, marcam visualmente a frieza das primeiras cenas do filme, seu clima de isolamento e angústia. Morte, mortos e inverno circundam a jovem protagonista.

Na segunda imagem, a transição de cores é feita por meio de tons pastéis de fundo e pelo tronco de uma árvore, com galhos verdes e folhas que formam conjuntos arredondados. Essa árvore posicionada do lado esquerdo da imagem a estrutura verticalmente. Acima, sentado sobre um de seus galhos altos, há um jovem rapaz com um caderno no colo, que olha para baixo e faz anotações. Ao seu lado há três pássaros em descendente, que apontam para o registro inferior, em que está a jovem suspensa da primeira imagem, agora caminhando e chorando, sendo consolada por um rapaz que anda atrás dela e que a toca nas costas. Eles caminham ao lado de um muro, com uma cidade ao fundo. Também caminham sobre plantas em crescimento. Não é difícil reconhecer as referências a Dani, sendo consolada de forma protocolar por Christian, seu namorado, e ao jovem que a acompanha com os olhos, do alto da árvore, com seu desenho, como Pelle, que está sempre a fazer anotações e a desenhá-la.

A terceira imagem é a central. Essa posição lhe dá um destaque e uma função, que consideramos ser de transição. E de fato se trata de uma imagem de transição e transformação dos personagens, apresentando cinco jovens caminhando da esquerda para a direita, liderados por Pelle, que toca uma flauta. Ele é seguido por Mark, Josh e, por fim, pelo casal Christian e Dani. É interessante que nessa imagem ela é a última da fila, posição que trocará na imagem seguinte, assumindo protagonismo. Nessa imagem central o clima é de primavera. As folhagens das árvores estão plenas e suas formas e tons verdes dominam a imagem. É a mais verde de todas: as metamorfoses do mundo vegetal determinam as transformações dos caminhantes. O espaço também é “salpicado” por notas musicais, certamente vindas da flauta de Pelle, que, como mago-

encantador, conduz seus convidados ao espaço de metamorfose.

Na quarta imagem temos uma disposição de elementos mais complexa. Desta vez os elementos verticais estão ao centro, acima, e na lateral direita. No centro, há um trono vazio, com uma nuvem em forma de arco por detrás. Ao seu lado há uma escarpa, de onde se lançam em queda dois seres alados: uma mulher e um homem, de idade avançada. Abaixo da escarpa, formando ainda o eixo vertical, há uma construção, um grande casarão. À sua frente há um grupo de 13 jovens, homens e mulheres, em duas fileiras, sendo que as mulheres, à frente, oferecem bebida e comida, saudando os visitantes que diante deles estão postados. Agora Dani, que era a última da imagem anterior, é a primeira. Os cinco recém-chegados estão embaixo de uma estrutura semicircular dourada, com pontas que simbolizam os raios do sol. Por fim, abaixo deles, no extremo inferior da imagem há dois animais: voltado para a direita um touro branco, voltado para a esquerda um urso pardo. A imagem mescla equilibradamente o elemento de vitalidade, nas cores, na juventude dos que chegam e dos que recebem, e da morte e do de sacrifício, seja dos dois idosos alados que se lançam da escarpa, no registro superior, seja dos dois animais sacrificiais dispostos abaixo. As vidas ao centro emergem dessas mortes ritualizadas que as envolvem e que com sua destruição lhes abrem espaço de florescimento.

Chegamos assim à última imagem, ao ápice. Ela é dividida da que a antecede por um ramo florido. A imagem é estruturada verticalmente por um mastro verde, com o topo com forma tanto de cruz quanto uma seta. No alto da imagem há um sol enorme e sorridente, de um amarelo quente e vivo. Abaixo do mastro há uma mesa com quatro pessoas de cada lado comendo uma refeição. Se voltamos ao mastro, ao seu redor, quebrando delicadamente a verticalidade do registro, encontramos sete moças vestidas de branco, com guirlandas de flores nas cabeças, acompanhadas de três esqueletos igualmente dançantes. Uma das jovens é apresentada ligeiramente maior que as outras, em destaque. Trata-se de Dani, confiante, voltada para o lado direito, dando as costas para o passado. Ela dança flutuante. Abaixo do sol e dos lados da parte alta do mastro/cruz há dois esqueletos que configuram uma orquestra.

Se observarmos os movimentos e tensões internos dessa imagem como um

todo, nos salta aos olhos o contraste entre os tons frios e cinzas da extremidade esquerda com os quentes e amarelados da extremidade direita. Esses extremos também são marcados pelo contraste entre caveira e sol risonho, e as contrastantes cirandas de pessoas: na primeira uma sinistra ciranda de mortos, ligados por relações de parentesco (o umbilical), espionados pela morte; no outro extremo a ciranda é de dança em torno ao verde símbolo fálico, com jovens que se unem graciosamente com as mãos dadas. A morte neste caso está incorporada, dançando e tocando música. Se na primeira imagem a morte está acima, impositiva, ou ao lado, invasiva, na cena oposta, a solar, a morte está incorporada: trata-se de uma visão da vida que conseguiu se inserir nos jogos de continuidade e descontinuidade e de tirar deles sua potência. Na imagem do centro, a terceira, encontramos a transição, a passagem pela floresta, um despertar mágico, simbolizado pelo guia que toca flauta. Esse mago flautista é o responsável pela passagem iniciática para o mundo da abundância que decorre do sacrifício. Nas imagens intermediárias (segunda e quarta) se consolidam as trocas de papéis, Dani não está mais em luto, ela é recebida numa comunidade que lhe oferece aconchego, alimento e vitalidade. A vitalidade de Dani é marcada por sua nova relação com a morte e com os mortos. Quase todos os quadros da imagem são marcados por temas relativos à morte. Esses temas, no entanto, são ressignificados ao longo do seu movimento significante da esquerda para a direita: começa com a caveira, segue com o luto, sacrifícios, até, por fim, culminarem com uma dança carnavalesca com a morte, com a música que ela mesma toca, e com um grande e sorridente Sol a iluminar toda a cena. A morte é inserida no ciclo da vida nas duas últimas imagens: na relação sacrifício e vida, velhice e juventude, e depois da incorporação da morte na dança de abundância e fertilidade da primavera.

Conclusões

Como não esmagar a delicadeza dos signos quem emanam de um filme, sob o rigoroso pesadume dos conceitos filosóficos? Em outras palavras, como evitar destruir a multiplicidade virtual que um filme faz passar, atualizando isso tudo em significações? A maior dificuldade aqui é não interditar as possíveis leituras com interpretações, sínteses, entendimentos pretensamente suficientes.

Pois, a potência de um filme está em sua abertura, naquilo que ainda não mostrou. Nesse sentido, nossos esforços estiveram concentrados na tentativa de fazer o pensamento atingir outras velocidades, outros ritmos, outras cadências, outras geografias, a fim de que deste modo o filme como um todo aberto possa nos sugerir coisas impensadas. Mais do que dizer o que filme teria dito, buscamos preparar o pensamento para perceber aquilo que ele pode dizer. Para além de uma possível interpretação, pretendemos dispor de elementos para uma experimentação possível. Até por isso também, nossas considerações finais não têm a pretensão de fornecer soluções definitivas.

Foi assim que o filme nos atingiu, foi assim que o vimos, e ele nos fez lembrar de Bataille e sua teoria da religião. Não fomos a Bataille para a entender o filme, para “explicá-lo”, mas provocados por ele. Talvez tenhamos discorrido sobre sua obra por páginas demais nesse breve artigo para chegar a apenas dois conceitos: *continuidade e descontinuidade*. Mas não se trata de quaisquer conceitos; os entendemos como muito pertinentes para entender o filme em questão. *Vida e morte*, nas suas múltiplas variações religiosas aqui presentes – mito, rito, sacrifício, êxtase, mística etc. -, são dimensões incontornáveis que ele nos apresenta de maneira muito fundamental. Um conto de fadas para pervertidos, disse Ari Aster, a saga de uma jovem heroína que, ao se deixar levar pela comunidade, acaba encontrando os meios necessários de fazer seu luto, seu retorno. Na dissolução do próprio ego, na morte de seu *Christian*, na perda de seu nome próprio, Dani, por assim dizer, finalmente encontrou modos para singularização do próprio nome...

Vivemos em tempos estranhos. Ao mesmo tempo que estamos hiperativos, excitados por máquinas produtoras de imagens digitais, pulando de tela em tela, passando os dedos nervosos nestas superfícies a fim de trazer novas imagens; clicando em ícones que abrem outros ícones, consumindo aceleradamente tais signos e sons, também estamos enfeitiçados por filmes que criam ficções sobre passados distantes, que reconstroem para hoje mundos arcaicos de temporalidade lenta, de sincronia com os ciclos das estações, das fases das vidas humanas, das alternâncias dos ciclos da natureza. Nossa individualidade fugaz e virtual tem saudades de tempos de corporeidade forte, de sexualidades

encarnadas, da busca pela vitalidade com origem na terra. Ainda que isso aconteça em filmes, que talvez se insinuem para serem mal interpretados, como Midsommar que muitos insistem em classificar como um filme de terror malsucedido, de gosto duvidoso.

Poderíamos ter tentado fazer uma arqueologia das imagens do filme, de suas possíveis ligações com rituais nórdicos esquecidos, conectando sua trama com o *Ramo de Ouro*, de Frazer. Mas isso não nos permitiria chegar no ponto por detrás da ficção arcaizante. Preferimos seguir o caminho mais árduo, que esperamos ter sido mais produtivo, de confrontar o filme com a experiência de continuidade em meio à descontinuidade, de tomada de consciência por meio de uma narrativa bizarra, brutal e violenta, como nossa sociedade contemporânea é ela mesma bizarra, brutal e violenta, lançando-nos na solidão, nos amores vazios, no prazer desenfreado, sem conexões com o outro e com o mundo.

REFERÊNCIAS

BALIEGO, Gabriella. Midsommar | “É o Mágico de Oz para pervertidos”, define diretor do filme. **Observatório do cinema**. 24/03/2019. Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/filmes/midsommar-e-o-magico-de-oz-para-pervertidos-define-diretor-do-filme>. Acesso em: 11/04/2023.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. São Paulo: Autêntica, 2020.

BATAILLE, Georges. **A estrutura psicológica do fascismo**. São Paulo: Autêntica, 2022.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Autêntica, 2016.

BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. Seguida de: Esquema de uma história das religiões. São Paulo: Autêntica, 2015.

CATENACI, Giovanni Felipe, NOGUEIRA, Paulo A. S. Cinema e religião: teorias de processos recursivos e de transformações. **Estudos de Religião**. São Paulo, v. 35, n.2, p. 181-219, 2021.

DESTA, Yohana, Midsommar. What Inspired the Bizarre Folklore in the Film? **Vanity Fair**, julho de 2019. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/07/midsommar-folklore-sweden>. Acesso em: 20 jan. 2022.

ENGLEMAN, Max. Wittgenstein, Frazer, and the Rites of Midsommar, **Medium**, julho de 2019. Disponível em: <https://medium.com/@tuk98777/wittgenstein-frazer-and-the-rites-of-midsommar-92dad9214759>. Acesso em: 10 dez. 2021.

LOTMAN, Iuri. **Estrutura del texto artístico**. Madrid: Akal, 2011.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Estampa, 1978.

MESQUITA, Boo. Midsommar | Entenda os símbolos e o que aconteceu no final! **Farofa Geek**. 01/10/2023. Disponível em: <https://farofageek.com.br/filmes/midsommar-entenda-os-simbolos-e-o-que-aconteceu-final-explicacao/>. Acesso em: maio de 2023.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário. Ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É Realizações, 2014.