

Para além de Vigiar e Punir: o controle social do corpo e a recodificação da memória popular em filmes de horror

Alex Pereira de Araújo*
Nilton Milanez**

Este estudo trata do controle social do corpo e da reconfiguração da memória popular em filmes de horror sob a perspectiva genealógica apresentada por Foucault no livro Vigiar e Punir, publicado há 40 anos. Para tanto, tomaremos, À l'interieur e Frontière(s), duas produções filmicas de horror realizadas por diretores franceses, ambas lançadas em 2007. A hipótese principal deste trabalho é que os filmes de horror figuram como uma nova forma de vigilância e controle social do corpo. Em contrapartida, também podem recodificar a memória popular ao se apropriar de acontecimentos políticos e/ou revolucionários como nos filmes comentados por Foucault na revista Cahiers de Cinéma, em 1974, ainda que não sejam eles filmes de horror.

PALAVRAS-CHAVE: Foucault - Cinema - Corpo - Controle - Memória Popular

Este estudio se ocupa del control social del cuerpo y de la reconfiguración de la memoria popular en películas de horror a través de la perspectiva genealógica de Foucault, presentada en su libro Vigilar y Castigar, publicado hace 40 años. Por lo tanto, tomaremos, À l'interieur e Frontière(s), dos producciones de horror cinematográfico hechas por directores franceses, ambos publicados en 2007. La hipótesis principal es que las películas de terror se muestran como una nueva forma de vigilancia y control social del cuerpo. Por otro lado, también puede recodificar la memoria popular apropiándose de acontecimientos políticos y / o revolucionarios como en las películas comentadas por Foucault en la revista Cahiers de Cinéma en 1974 políticas, aunque no sean las películas de terror.

PALABRAS CLAVE: Foucault - Cine - Cuerpo - Controle - Memoria Popular

1. Introdução

Michel Foucault não é simplesmente um autor, um nome próprio de alguém que, ao publicar vários livros seus, se consagra ou, muito menos, ocupa a função autor, em termo de sua própria teoria; mas “um pensador engajado inventando formas de tomar a palavra no espaço público e a de um crítico incessante de seu próprio pensamento. Muitos outros ‘Foucault’ existiram paralelamente ao autor de livros” (Bert, 2013:9). Entre eles, o de intelectual-ativista que apoiava não apenas presos políticos como os dissidentes soviéticos, os prisioneiros espanhóis, mas que, juntamente com Jean-Marie Domenach

e com Pierre Vidal-Naquet, fundaria o Grupo de Informação sobre as Prisões (GIP), “ao qual ele dá seu domicílio como sede” (Defert, 1999: 33).

Talvez tenha sido desta luta do “Foucault ativista” que tenha nascido a vontade de saber sobre o poder da normatização e sobre a formação do saber na sociedade moderna do “Foucault pesquisador”, o qual declara em Vigiar e punir “que as punições em geral e a prisão se originem de uma tecnologia política do corpo” (Foucault, 1977: 29). É justamente, com todos os investimentos políticos do corpo que esta prisão reúne em sua arquitetura fechada que ele diz que “gostaria de fazer a história” (ibidem: 29). O ativista não estava dissociado do Foucault professor do renomado *Collège de France*, como demonstrou

* Doutorando pelo programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), integra a equipe do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo (LABEDSCO/CNPq) da UESB, é ainda pesquisador no Grupo de Pesquisa Traduzir Derrida Políticas e Desconstruções da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC/ CNPq).

** Professor titular do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (DELL/ UESB), coordena o Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo (LABEDSCO/CNPq).

Didier Eribon no livro Michel Foucault, biografia publicada cinco anos depois da morte do filósofo pirotécnico, em 1989.

Entre 1971 e 1972, ele ministra o curso *Teorias e instituições penais*. Depois, em 1972 a 1973, o curso *A sociedade punitiva*, além de proferir, em maio de 1973, as conferências que compõem o livro *A verdade e as formas jurídicas*, no Brasil. No ano seguinte, Foucault termina seu livro *Vigiar e punir: o nascimento da prisão* que será publicado em fevereiro de 1975 pelas edições Gallimard. Esta obra é, para Foucault (1977: 23), “uma história correlativa da alma moderna e de um novo poder de julgar; uma genealogia do atual complexo científico-judiciário onde o poder de punir se apoia, recebe suas justificações e suas regras”, estendendo seus efeitos e mascarando sua exorbitante singularidade. Seu objeto de estudo não seria exatamente a prisão, mas a tecnologia disciplinar do corpo, segundo Dreyfus e Rabinow (1995: 159). Portanto, é um livro “que deve servir de pano de fundo histórico para diversos estudos” (Foucault, 1977: 262).

É justamente sob a ordem teórica de *Vigiar e Punir* que buscamos tratar das produções fílmicas de horror como sendo uma das novas formas de controle social do corpo e da memória popular em nossa sociedade atual; além, é claro, de suas reflexões sobre filmes, as quais contribuíram imensamente com as discussões sobre o cinema, como demonstram Maniglier e Zabunyan em *Foucault va au cinema*, obra lançada em 2011 que reúne entrevistas concedidas por Foucault, textos sobre filmes comentados por ele e retomados por estes dois autores em suas reflexões. Daí, pensamos, com Foucault, que a televisão e o cinema são hoje meios muito mais eficazes “de recodificar a memória popular”, mostrando “às pessoas não o que elas foram, mas o que é preciso que elas se lembrem que foram” (Foucault, 2001: 332).

A questão lançada por Foucault no final do texto em francês de *Vigiar e punir*, sobre ser possível fazer a genealogia da moral moderna a partir de uma história política dos corpos, ecoa nesta nossa reflexão, funcionando, ao mesmo tempo, como um fio condutor para pensarmos nas novas formas de controle social do corpo e da memória popular. Sendo assim, nosso objetivo é tratar da recodificação da memória popular em produções cinematográficas de horror, de um lado, como um dispositivo fílmico de memória, uma noção que apresentamos nesta discussão; do outro lado, como uma forma de controle social do corpo, já que esta ação de recodificar a memória popular recai sobre cada indivíduo. Eis um dos motivos para “tomar posse dessa memória”.

Seus empreendimentos continuam, 30 anos depois de sua morte, transformando e modificando, nossa relação com o saber e a verdade à proporção que sua intervenção teórico-ativa introduziu uma mudança nas relações de poder e saber na cultura contemporânea, a partir de sua matriz ocidental

difundida pela medicina, pela psiquiatria, pelos sistemas penais e pela sexualidade (Motta, 2000). Daí, podemos dizer com Dreyfus e Rabinow (1995: XIII) que “seu trabalho representa o mais importante esforço contemporâneo não só de desenvolver um método para o estudo dos seres humanos, mas de diagnosticar a situação atual de nossa sociedade”. É sob esta “ordem foucaultiana” que buscamos abordar o tema anunciado no título desta nossa reflexão.

2. Poder e corpo: do olhar no nascimento da prisão ao cinema de horror

Ao buscar “criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos” (Foucault, 1995: 230), Foucault nos legou “um mosaico de corpos atravessados pela história” (Sforzini, 2014: 9). Por isso, “desde o início ele se interessou pelo corpo conforme era investigado pelos cientistas e pelo poder que reside em instituições especializadas” (Dreyfus & Rabinow, 1995: 126). Ele “é obviamente influenciado pela descrição nietzschiana de corpo” (ibidem: 124).

Para Foucault (1979: 143), “Nietzsche é o filósofo do poder, mas que chegou a pensar o poder sem se fechar no interior de uma teoria política.”. Sua presença é cada vez mais importante nos empreendimentos realizados nos anos de 1970 e o inspira a iniciar a elaboração de sua genealogia, a qual será “o maior passo em direção a uma complexa análise de poder, mais satisfatória e autoconsciente” (Dreyfus & Rabinow, 1995, p. 118). Ainda em sua aula inaugural do Collège de France, “Foucault aborda rapidamente a questão da genealogia e sua relação com a arqueologia”, conforme nos lembra Dreyfus e Rabinow (1995: 116). Ele buscava “preservar sua teoria arqueológica e complementá-la com a genealogia” (ibidem: 117). Esta começa definitivamente com a publicação de *Nietzsche, a genealogia e a história*, em 1971, seguida de *Vigiar e punir*, em 1975, publicação teórica com a qual Foucault “deve ter sido o primeiro a inventar essa nova concepção de poder, que buscávamos, mas não conseguíamos nem enunciar” (Deleuze, 1988: 34).

Apesar da novidade, “esse livro pode ser lido como uma sequência dos livros anteriores de Foucault ou como marco de um novo progresso decisivo” (ibidem: 34) em que “sob o conhecimento dos homens e sob a humanidade dos castigos, encontram-se um certo investimento disciplinar dos corpos, uma forma mista de assujeitamento e objetivação, um mesmo ‘pode-saber’” (Foucault, 1975: 319 - nossa tradução). Sua nova estratégia metodológica vai inverter a prioridade da genealogia sobre a arqueologia, ao se concentrar no diagnóstico das relações de poder, saber e corpo nas sociedades modernas, ou seja, “agora, a genealogia precede a arqueologia” (Dreyfus & Rabinow,

1995: 117). Em termos genealógicos, dirá Foucault (1977: 27), “temos que admitir que o poder produz saber”, ou seja, “o exercício do poder cria perpetuamente saber e, inversamente, o saber acarreta efeitos de poder” (Foucault, 1979: 142). Então, o problema do saber na genealogia “está inteiramente enredado na malícia mesquinha das relações de dominação. O saber não oferece uma saída; ou melhor, ele aumenta os perigos que enfrentamos” (Dreyfus & Rabinow, 1995: 127).

O Foucault leitor de Nietzsche constatou que “de uma maneira geral, os mecanismos de poder nunca foram estudados na história” (Foucault, 1979: 141), mas que “os historiadores vêm abordando a história do corpo há muito tempo” (Foucault, 1977: 25). Daí, a sua maneira de fazer história, além de nos legar estratégias teóricas inovadoras (a arqueologia do saber e a genealogia do poder), mostra o corpo como “um protagonista incontornável e multiforme: cadáver aberto sobre a mesa de autópsia de Bichat, corpo esquartejado de Damiens, corpo dócil do operário disciplinado, conectado à máquina, corpo parresíastico, arrotando, perturbador, do cínico na praça pública” (Sforzini, 2014: 7).

Ora, não são estes “corpos de Foucault”, os mesmos mostrados pelo cinema? De certa maneira sim; mas, evidentemente que as estratégias e técnicas são outras; ou seja, as maneiras usadas para mostrá-los não são as mesmas, visto que, no próprio cinema, elas são descontínuas assim como aquelas mostradas por Foucault em seu modo de fazer história. Mas, além da descontinuidade, há entre Foucault e o cinema muito mais coisas em comum do que julga a nossa vã filosofia. Para Maniglier e Zabunyan (2011), uma delas é que o cinema lida com os mesmos problemas e os explora, como Foucault, em torno da crítica voltada para o presente. Dessa forma, não se trata de evidenciar ou constatar que as teses de Foucault sobre a sexualidade, sobre a loucura, o poder ou o corpo estão presentes na materialidade fílmica, mas de que modo se faz a história do presente.

Podemos verificar, de forma bem clara, algumas destas questões no texto *Anti-Rétro*, uma entrevista que Foucault concedeu ao *Cahiers du Cinéma*, para Pascal Bonitzer e Serge Toubiana, em julho de 1974, e, ao mesmo tempo, mostrar como Foucault faz uma análise genealógica tanto do cinema quanto dos filmes comentados nesta entrevista, dentre os quais, destacamos: *Le chagrin et Pitié* de Marcel Ophüls, exibido pela primeira vez em 1969; *Lacombe Lucien* de Louis Malle, lançado em 1974, e *Portier de Nuit (Il Portiere di Notte)* de Liliana Cavani, também com saída em 1974.

Com o subtítulo de *Chronique d'une ville française sous l'occupation*, reunindo depoimentos que contrariavam a história oficial da Resistência Francesa no período de ocupação nazista, cujo líder foi Charles de Gaulle, o

primeiro desses três é um documentário acusado por políticos gaullistas e por parte de setores da inteligência francesa de ser antipatriótico. É justamente por este filme que a entrevista, com Foucault, começa e, boa parte dela, girará em torno da questão do poder na Política e no cinema; ou seja, do reagrupamento da direita nacionalista com a velha direita petainista, fato que está absolutamente ligado às condições de possibilidade e impossibilidade do aparecimento de filmes como o de Ophüls; as formas de bloquear a “memória popular”; a personificação do poder por De Gaulle; a relação de sedução, de erotização e de amor pelo poder, esta última enunciada em *Portier de Nuit*.

“ Os filmes de horror preferem os desempregados, os vagabundos, os retardados, sobretudo, os jovens e os velhos; coincidentemente, Foucault também optou em lidar com alguns destes tipos marginais da nossa sociedade.”

Nestes termos, é preciso perceber que o cinema procedeu, muitas vezes, como a história tradicional, sustentando e recuperando o que se passou, usando “um procedimento que fosse o da epopeia, isto é, se narrando como uma história de heróis” (Foucault, 2001: 334). De outro lado, “há uma batalha pela história, em torno da história que se desenrola atualmente e que é muito interessante” (ibidem: 341), porque, segundo Foucault (ibidem: 341), “há a vontade de estereotipar, de estrangular” o que ele chamou de “memória popular”, como também de propor, impondo às pessoas uma chave de interpretação do presente.

Esta memória popular de que fala Foucault parece estar em jogo constantemente num verdadeiro combate porque “toda uma série de aparatos foi estabelecida (a ‘literatura popular’, a literatura barata, mas também o ensino escolar) para bloquear esse movimento de memória popular, e pode-se dizer que o sucesso desse empreendimento foi relativamente grande.” (Foucault, 2000: 332). Este é um ponto muito importante: tratar da memória popular, ou seja, mostrando que ela passa a ser recodificada por outros meios mais eficazes como o cinema e a televisão porque atingem um número maior de indivíduos. Esta questão da memória popular também está diretamente ligada às descontinuidades políticas na política, razão pela qual, estes três filmes puderam ser produzidos e lançados.



Em suma, para Foucault (2001: 333), “o tema, em geral, é que não houve luta popular no século XX.”. Dito de outra forma, “é historicamente verdadeiro que nas massas francesas houve, no momento da guerra, uma espécie de rejeição da guerra. Ora, de onde isso vem?” (ibdem: 335). Ele mesmo responderá: “de toda uma série de episódios dos quais ninguém fala, nem a direita, porque quer esquecê-la, nem a esquerda, porque não quer estrar comprometida com tudo que fosse contrário à ‘honra nacional’” (ibdem). Daí, “quando se veem filmes, se aprende aquilo de que se deve lembrar: ‘Não creiam absolutamente em tudo o que foi outrora contado a vocês. Não há heróis. E se não há heróis, é porque não há luta’” (ibdem: 333). Há nisto “uma espécie de ambiguidade: de um lado, ‘não há heróis’ é uma desmontagem positiva de toda uma mitologia do herói de guerra à maneira de Burt Lancaster. É uma maneira de dizer: ‘A guerra não é isso!’” (ibdem). Então, parece que a questão de ‘ordem’ não é apenas tomar posse da memória, mas o desafio maior é “como fazer para que essa atualidade, tal como ela é filmada, seja reativada como uma atualidade história importante?” (ibdem: 344).

Mas o que isto tudo tem a ver com *Vigiar e Punir* e os filmes de horror? Que relação se pode construir entre a genealogia do poder usada por Foucault neste seu livro com os filmes de horror? Até este momento, não tratamos destas questões. Deixamos subentendida nossa hipótese de que os filmes de horror produzem novas formas de controle social do corpo e, ao mesmo tempo, podem servir para recodificar a memória popular.

Sob a ordem do acontecimento, que fez surgir a sociedade disciplinar, o cinema estabeleceu, em sua prática, o ajustamento do movimento e dos gestos do corpo para registrá-lo. Desde seu aparecimento soube incorporar um esquema anátomo-cronológico do comportamento usado pelos soldados na metade do século XVIII, cujo “ato é decomposto em seus elementos; é definida a posição do corpo, dos membros, das articulações; para cada movimento é determinada um direção, uma amplitude, uma duração” (Foucault, 1977: 129). Talvez seja ela, em toda sua rede de poder, a mais perfeita tradução do que Foucault chama de sociedade disciplinar. Anteriormente, a fotografia já expressava isso impondo posturas e posições ao corpo a ser fotografado.

2.1. Verdade e Poder na economia dos corpos

Em *Verdade e Poder*, Foucault chama de “economia” do poder os “procedimentos que permitem fazer circular os efeitos de poder, isto forma ao mesmo tempo contínua, ininterrupta, adaptada e ‘individualizada’ em todo o corpo social” (Foucault, 1979: 8). Em outras palavras, “é sempre do corpo que se trata – do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão” (Foucault, 1977: 25). Foucault ressalta isso na análise que ele apresenta em *Vigiar e Punir*. Embora o subtítulo da obra seja “nascimento da prisão”, ele não tratará desta “economia” do poder sobre os corpos exclusivamente nos sistemas carcerários, mas a partir das mudanças econômicas do século XVIII que “tornaram necessário fazer circular os efeitos do poder, por canais cada vez mais sutis, chegando até os próprios indivíduos, seus corpos, seus gestos, cada um de seus desempenhos cotidianos” (Foucault, 1979: 214). Portanto, sua análise vai muito além dos sistemas prisionais, visto que o “investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação” (Foucault, 1977: 25).

Neste sentido que se pode entender a economia política dos corpos, ou seja, dentro de uma nova cosmologia em que “o exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam”, como observou Foucault (1977: 143). Daí, “a vigilância torna-se um operador econômico decisivo, na medida em que é ao mesmo tempo uma peça interna no aparelho de produção e uma engrenagem específica do poder disciplinar.” (ibidem: 147). A sociedade disciplinar, ainda na época clássica, vai lentamente possibilitar o aparecimento desses “‘observatórios’ da multiplicidade humana para as quais a história das ciências guardou tão poucos elogios” (ibidem: 143-144).

3. A genealogia: o acoplamento do conhecimento com as memórias locais

Ora, se observarmos as primeiras cenas feitas pelo olhar do cinematógrafo dos irmãos Lumière, veremos que são cenas do cotidiano como aquela registrando a entrada e saída de operários da fábrica dos Lumière. A partir destes simples registros dos Lumière, o pavor e o medo, que o movimento das imagens causou nos espectadores daquelas primeiras sessões do cinema, deram lugar a uma vigilância constante dos corpos cuja preocupação maior vai se transformando pouco a pouco

no controle dos movimentos, dos gestos do corpo filmado e depois do corpo que filma. Recentemente, esta tecnologia disciplinar tem sido usada hoje em dia no videomonitoramento das cidades de forma intensa para controlar os gestos e as atitudes daqueles que ameaçam a ordem pública. As indústrias também fazem o mesmo para controlar a produção de seus operários. Tal qual como no Panóptico, há uma sujeição real que “nasce de uma relação fictícia” que “automatiza e desindividualiza o poder” (Foucault, 1977: 167).

Exemplifiquemos isso com dois filmes franceses de horror: *À l'intérieur e Frontière(s)*. O primeiro, dirigido por Alexandre Bustillo e Julien Maury. O segundo tem direção de Xavier Gens e produção de Luc Besson. Ambos foram lançados em 2007, num ambiente que nos remete àquele do fim do gaullismo (Pós-Maio de 68) e dos governos de Georges Pompidou, morto durante seu mandato e ascensão política do jovem Valéry Giscard d'Estaing (chamado de VGE), vencedor das presidenciais de 1974.

O ambiente agora é aquele que marca o fim de um ciclo de 24 anos de socialistas no poder, iniciado com a eleição de François Mitterrand (1981-1995) e finaliza no segundo mandato de Jacques Chirac em 2007. É ainda em seu último mandato que surge a figura de Nicolas Sarkozy, titular do Ministério do Interior, chamado pela imprensa francesa de ministro incendiário por causa de suas declarações feitas durante a *Crise dos Subúrbios*, também conhecida como *Os tumultos de 2005*.

Este acontecimento tem como motivação as mortes de dois adolescentes, Zyed Benna, de 17 anos, e Bouna Traoré, de 15 anos, ambos de origem estrangeira, que morreram eletrocutados em uma estação da *Electricité de France* (EDF) quando fugiam do controle da polícia em um subúrbio de Paris, chamado Clichy-sous-Bois. Mas esta crise parece ter começado antes, nas presidenciais francesas de 2002, como podemos observar na declaração feita pelo diretor do filme *Frontière(s)*, Xavier Gens:

A ideia do filme me veio em 2002, no momento das eleições, quando a extrema direita passou para o segundo turno. Então, tomei consciência da extrema gravidade da situação de que isto me fez ter um medo profundo. Eu queria tentar retraduzir essa ansiedade através de um cenário. Sendo um grande fã de filmes de gênero (como *Massacre da Serra elétrica*), eu disse a mim mesmo que o melhor veículo para traduzir essa história seria uma metáfora para a ansiedade através da fuga de um bando de jovem, todos representativos da juventude de hoje. Mas, enquanto tentavam escapar desta nova política, eles acabam caindo na armadilha de uma ideologia ainda mais duvidosa (Gens & Lemaire, 2007).

Ora, Gens, nesta declaração, nos coloca diante não apenas de seu desejo de traduzir o medo que o levou a produzir seu filme *Frontière(s)*; mas, parece responder a questão que Foucault lança na parte final de *Anti-Rétro*: “como fazer que essa atualidade, tal como ela é filmada, seja reativada como atualidade histórica importante?” (Foucault, 2001: 344), ao usar *Os tumultos de 2005* como pano de fundo, com imagens reais que foram difundidas pelas mídias, conta a história de Yasmine, uma jovem francesa de família muçulmana, grávida, que decide fazer um aborto na Holanda. Mas para isso, seu namorado juntamente com outros três rapazes, incluindo o irmão de Yasmine, vão roubar uma grande soma de dinheiro. Na fuga, em meio aos tumultos da Crise dos Subúrbios, o irmão de Yasmine acaba sendo baleado e morre no hospital. Os jovens continuam sua fuga rumo à Holanda, resolvendo parar em um albergue para pernoitar, situado em uma antiga mina, nas proximidades da fronteira com Luxemburgo. É justamente no interior desta propriedade que eles passarão a condição de vítimas de uma família de canibais nazistas, em cenas de violência, dominação e abate de corpos humanos. Gens parece ter aceitado exatamente o desafio lançado por Foucault de “tomar posse da memória, dirigi-la, regê-la, falar-lhe do que ela deve se lembrar” (Foucault, 2000: 333).

“Os filmes de horror são uma nova forma de vigilância e de controle social do corpo, ou seja, vemos os tipos marginais e excluídos nos filmes de horror, como se estivéssemos na torre central do Panóptico de Bentham.”

Já o filme *À l'intérieur*, exibido, em primeira mão, em maio de 2007, no festival de Cannes; portanto, um mês antes de *Frontière(s)*, também tem como pano de fundo o acontecimento dos *Tumultos de 2005*. Mas boa parte da trama filmica é ambientada na casa de Sarah, uma repórter fotográfica, grávida, que fica viúva num acidente de automóvel em uma estrada. Na véspera de dar a luz, a casa será invadida por uma mulher estranha que cometerá uma série de assassinatos violentos. Diferentemente de *Frontière(s)*, este filme mostra, em apenas uma cena, imagens dos *Tumultos de 2005*, mas elas aparecem na televisão da sala de Sarah, acompanhadas pela narração de um suposto telejornal. O assunto sobre a *Crise dos Subúrbios* também aparece numa cena em que seu chefe Jean-Pierre dialoga com alguém da redação do seu jornal pelo celular, depois reclama da situação e Sarah faz um

breve comentário. Em outra cena, policiais da BAC (*Brigade Anti-Criminalité*) aparecem na casa de Sarah tem sob o poder um jovem, supostamente, de família muçulmana, preso por participar das manifestações de protesto pela morte dos dois adolescentes.

A propósito desses filmes, o que nos interessa é o fenômeno politicamente importante aos nossos olhos, do fenômeno de série, a rede construída por eles e o lugar, sem jogo de palavras que ocupam, parafraseando Foucault (2001). Ora, o que isto quer dizer? A primeira coisa a notar é que estes dois filmes são de horror, uma contracultura até algum tempo atrás vista com desconfiança e colocada num lugar de cinema menor, o qual está mais constantemente sob as três formas de censura: a política, a econômica e a ideológica de que fala Metz (1972). É aquele que é mais acusado de incentivar a violência. Há vários estudos, inclusive na França, que buscam evidenciar isso, como os estudos de Brisset (2002) e Kiegel (2002); o primeiro feito a pedido do Ministério da Justiça e o segundo pelo da Cultura e Comunicação. Mas por trás desses estudos, que citamos como exemplos, há algo que os justifica, ou seja, o aumento do público de pessoas que assistem a um filme de horror (esteticamente categorizados assim). Neste caso, então, será preciso controlar, estabelecendo e impondo limites ao corpo, ou seja, quem pode ver e quem será proibido de olhar, ao mesmo tempo, impondo um limite ao cinema de horror de uma maneira geral.

Mas se por um lado, há esta necessidade de controlar o acesso a este tipo de filme, também há de se observar que o cinema de horror é ainda a forma de expressão mais próxima da liberdade almejada pelos artistas. Talvez pelo fato de ser considerado pelos críticos de cinema como o mais marginal das formas de expressão cinematográfica e ser o lugar onde os marginais e excluídos têm direito a mostrar suas faces (Dufour, 2006). Ora, numa sociedade disciplinar como a nossa, “o que pertence à penalidade disciplinar é inobservância, tudo o que está inadequado à regra, tudo o que se afasta dela, os desvios” (Foucault, 1977: 149). Neste sentido, marginalidade e exclusão são efeitos do poder cuja vigilância permite qualificar, classificar e punir. Então, não é por acaso que os filmes de horror preferem os desempregados, os vagabundos, os retardados, sobretudo, os jovens e os velhos (Dufour, 2006); coincidentemente, Foucault também optou em lidar com alguns destes tipos marginais da nossa sociedade.

Ora, se o cinema de horror é este espaço para os excluídos, esta seria mais uma semelhança que encontramos desta relação com o Panóptico de Bentham, da qual falamos ao iniciar esta seção. Neste sentido, esta constatação parece fortalecer a nossa hipótese de que os filmes de horror são uma nova forma de vigilância e de controle social do corpo, ou seja, vemos os tipos marginais e excluídos nos filmes de horror, como se

estivéssemos na torre central do Panóptico de Bentham, pois temos a proteção da grande tela e isso nos oferece uma boa distância para poder julgar e condenar o mal, sem correr o risco de nos desviar (Chevalier-Chandeigne, 2014). Esta é uma possível resposta para a reflexão de Chevalier-Chandeigne por meio da questão: “os filmes de horror seriam mais eficazes que as lições de moral?” (Chevalier-Chandeigne, 2014, p.128). Neste sentido, pode-se concluir com Chevalier-Chandeigne (2014), que no filme de horror habita o último baluarte contra a indiferença ao mal. Se pensarmos nos termos da afirmação de Chevalier-Chandeigne, então, a série formada por estes dois filmes, aqui em questão, seria uma forma de dizer “este é o resultado de uma má política”, ou ainda, “a situação pode piorar se a extrema direita francesa, simpaticamente do nazismo, esta nova versão dos colaboracionistas ou petainista tomarem o poder”. No entanto, é preciso lembrar de que Foucault é contrário às tentativas de “impor às pessoas uma chave de interpretação do presente” (Foucault, 2001: 341).

3.1. A recodificação da memória popular como novo dispositivo de controle

Esta atividade de tomar posse da memória popular e recodificá-la em filmes de horror não é nenhuma novidade, como podemos constatar nos filmes: *Night of the Living Dead* (*A noite dos mortos vivos*) de 1968, produção dirigida por George Andrew Romero, em que aparece no final da trama a morte de Martin Luther King; e *The Hills Have Eyes* (*Quadrilha de Sádicos*), de Wes Craven, filme lançado em 1977 e que faz uma crítica à Guerra do Vietnã (Chevalier-Chandeigne, 2014). Nestes filmes podemos ver “o acoplamento do conhecimento com as memórias locais, que permite um saber histórico das lutas e a utilização deste saber como táticas atuais” (Foucault, 1979: 171).

Os diretores e produtores de *À l'interieur e Frontière(s)* retomaram esta prática que durante os anos de 1980 praticamente desapareceu do universo do cinema de horror visto que as produções, deste período, não apresentam contestações políticas nem sociais como aquelas da década anterior. Conseqüentemente, neste período, não houve série de filmes trazendo referências a acontecimentos políticos que provocaram protestos sociais e políticos (Chevalier-Chandeigne, 2014). Mas é preciso lembrar que *Frontière(s)* e *À l'interieur* nem estes outros filmes, que citamos a pouco, são obras panfletárias. Não é esta a questão. Eles podem ser vistos como uma prática cultural que vem se transformando, em descontinuidade. Talvez esta prática tenha surgido na segunda metade do século XVIII, assombrado pela escuridão que impediria “a total visibilidade das coisas, das pessoas, das verdades” (Foucault, 1979: 216). Isto é o que supomos, já que Foucault considera os romances de terror, na época da Revolução, como uma espécie de reino de “opinião”

que tem “um tipo de funcionamento em que o poder poderá se exercer pelo simples fato de que as coisas serão sabidas e de que as pessoas serão vistas por um tipo de olhar imediato, coletivo e anônimo” (ibidem).

Então, devemos olhar para estes filmes como se fossem “contra-figura” das transparências e das visibilidades que se quer estabelecer, uma “microfísica” para a genealogia operar. Eis o poder que podemos encontrar nestes filmes. Como o Panóptico de Bentham, tais filmes são paradoxalmente para criar um espaço de legibilidade detalhada onde “pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeita-lo e processos para utilizá-lo” (Foucault, 1977: 144). Havemos de lembrar que Foucault já demonstrava esta preocupação em suas pesquisas arqueológicas ao procurar mostrar “como as proibições, as exclusões, os limites, as valorizações, as liberdades, as transgressões da sexualidade, todas as suas manifestações, verbais ou não, estão ligadas a uma prática discursiva determinada.” (Foucault, 1972: 219).

Nesta perspectiva, a tomada de posse da memória popular, recodificada no cinema de horror, paradoxalmente, estaria nos colocando diante tanto de acontecimentos que são efeitos materiais das crises do corpo em sua relação com o poder, quanto dos tipos marginalizados e excluídos da nossa sociedade. De certa forma, o nosso olhar continua sob a ordem da disciplina social, colocada em série a partir da metade do século XVIII com “o problema da acumulação dos homens” (Foucault, 1977: 214). O cinema atualiza este poder disciplinar “que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente” (ibidem: 143). É sob este poder que o cinema tornou-se um dispositivo que o atualiza e o reforça usando as imagens em movimento; ou seja, como dispositivo, ele tem uma função estratégica dominante, em termo foucaultiano, ao englobar, enquadrando, “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas.” (Foucault, 1979: 244).

A recodificação da memória popular empreendida na série filmica formada por *À l'interieur* e por *Frontière(s)* ocorre por meio do que podemos chamar então de dispositivo fílmico de memória, já que ele engloba, enquadrando, também os discursos, as medidas administrativas, proposições, enunciados; tudo que estava sob o efeito da crise dos subúrbios, acontecimento ocorrido na França durante o final do governo socialista de Jacques Chirac e da ascensão política do então ministro do interior Nicolas Sarkozy, seu futuro sucessor na presidência da república. Este dispositivo foi pensado para dar conta de séries filmicas como esta que apresentados e daquela apresentada por Foucault em *Anti-Rétro*, ou seja, esta ferramenta teórica deve

servir a este propósito. O ato de recodificar a memória popular, pelo dispositivo fílmico de memória, é, sem dúvida, uma forma de controle social do corpo, cujo poder “toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício.” (Foucault, 1977: 143).

4. Considerações finais

No percurso que realizamos ao longo deste estudo, buscamos mostrar, por meio de nossa discussão, como *Vigiar e Punir* vem contribuindo, desde sua publicação, em fevereiro de 1975, com estudos, como o nosso, que se inspiram e se orientam pelo trabalho de Foucault, difundido neste livro. Em nosso caso, tratamos de lidar com a materialidade fílmica de horror recolocada como uma nova forma de controle social do corpo e, ao mesmo tempo, como dispositivo fílmico de memória que é resultado da recodificação da memória popular. Deveríamos ter ampliado mais a discussão sobre este dispositivo; mas, boa parte do tempo, nós buscamos evidenciar a relação do cinema com a vigilância disciplinar, nascida com os sistemas prisionais, discutindo ainda sobre a economia política do corpo que resulta do investimento político do corpo em nossa sociedade. Com a discussão sobre *Frontière(s)* e *À l'intérieur*, procuramos mostrar que os filmes de horror têm sido usados como espaços de contestação social e política. Deveríamos ter abordado mais a questão do corpo, apresentando exemplos mais concretos, exibindo fotogramas dos filmes, mas fomos tomados por uma autocensura que nos impediu usá-los. Mas, sem dúvida, a discussão em torno do termo dispositivo fílmico de memória será ampliada nos próximos estudos ●

Bibliografia

Bert, J.-F. (2013). *Pensar com Foucault*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola.

Brisset, C. (2002). *Les enfants face aux images et aux messages violents diffusés par les différents supports de communication*. Paris: Ministère de la justice. Recuperado de: <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/024000633.pdf>

Chevalier-Chandeigne, O. (2014). *La philosophie du cinéma d'horreur: effroi, éthique et beauté*. Paris: Ellises.

Defert, D. (1999). Cronologia. In: Foucault, M. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Vera

Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (col. “Ditos e escritos”, vol. II). pp. 1-70.

Deleuze, G. (1988). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.

Dreyfus, H. L. & Rabinow, P. (1995). *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro; introdução traduzida por Antonio Cavalcanti Maia. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Dufour, E. (2006). *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris: PUF.

Foucault, M. (1972). *Arqueologia do saber*. Petrópolis-RJ: Vozes, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.

Foucault, M. (1975). *Surveillance et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

Foucault, M. (1977). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramalheite. Petrópolis: RJ, Vozes.

Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder*. Tradução e organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal.

Foucault, M. (1995). O sujeito e o poder. In: Dreyfus; H.; Rabinow, P. (1995). *Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Foucault, M. (1996). *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola.

Foucault, M. (2000). *Arqueologia das ciências e da história dos sistemas de pensamento*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (col. “Ditos e escritos”, vol. II). pp. VII-LXIII.

Foucault, M. (2001). Anti-retro. In: Foucault, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (col. “Ditos e escritos”, vol. III).

Gens, X. & Lemaire, C. (2007). *Dossier de presse: Frontière(s)*. In :Notes de Production. Recuperado <http://medias.unifrance.org/medias/87/125/32087/presse/frontiere-s-dossier-de-presse.pdf>

Kriegel, B. (2002). *La violence à la télévision, Mission d'évaluation, d'analyse et de propositions relatives aux représentations violentes à la télévision*. Paris: Ministère de la culture et de la communication.
Recuperado de : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/aillagon/rapportBK.pdf>

Motta, M. B. da. (2000). (org.) Apresentação à edição brasileira.
In: Foucault, M. *Arqueologia das ciências e da história dos sistemas de pensamento*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (col. "Ditos e escritos", vol. II). pp. VII-LXIII.

Sforzini, Arianna. (2014). *Michel Foucault: une pensée du corps*. Paris: Presses universitaires de France.