

**Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade**

Alex Pereira de Araújo

***Memória: corpo e poder na arqueogenealogia
do sujeito no discurso fílmico de horror***

Vitória da Conquista
Agosto de 2016

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Alex Pereira de Araújo

***Memória: corpo e poder na arqueogenealogia
do sujeito no discurso fílmico de horror***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Linha de pesquisa: Linguagem: Memória, Discursos e Narrativas.

Orientador: Prof. Dr. Nilton Milanez

Vitória da Conquista
Agosto de 2016

Ar15m	<p>Araújo, Alex Pereira de</p> <p>Memória: <i>corpo e poder na arqueogenealogia do sujeito no discurso fílmico de horror</i>. Orientador Nilton Milanez. Vitória da Conquista, 2016. 236f.</p>
	<p>Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade). - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016.</p>
	<p>1. Memória. 2. Corpo. 3. Poder. 4. Discurso político. 5. Filme de horror francês. I. Milanez, Nilton. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. III. Título.</p>

Título em inglês: *Memory: body and power in archeogenealogy of the subject in horror filmicdiscourse*

Palavras-chaves em inglês: Memory. Body. Power. Political discourse. Horror French movie.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: em Memória: Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade

Banca Examinadora: Prof. Dr. Nilton Milanez (presidente); Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (titular); Prof. Dr. Jorge Viana Santos (titular); Profa. Dra. Vanice Maria Oliveira Sargentini (titular); Prof. Dr. Antonio Fernandes Júnior (titular).

Data da Defesa: 30 de agosto de 2016

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Alex Pereira de Araújo

*Memória: corpo e poder na arqueogenealogia do sujeito no discurso
fílmico de horror*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 30 de agosto de 2016.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Nilton Milanez (Presidente)
Instituição: UESB

Ass.:  _____

Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva
Instituição: UESB

Ass.:  _____

Prof. Dr. Jorge Viana Santos
Instituição: UESB

Ass.:  _____

Profa. Dra. Vanice Maria Oliveira Sargentini
Instituição: UFSCar

Ass.:  _____

Prof. Dr. Antonio Fernandes Júnior
Instituição: UFG

Ass.:  _____

"Vem por aqui" — dizem-me alguns com os olhos doces
 Estendendo-me os braços, e seguros
 De que seria bom que eu os ouvisse
 Quando me dizem: "vem por aqui!"
 Eu olho-os com olhos lassos,
 (Há, nos olhos meus, ironias e cansaços)
 E cruzo os braços,
 E nunca vou por ali...
 A minha glória é esta:
 Criar desumanidades!
 Não acompanhar ninguém.
 — Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
 Com que rasguei o ventre à minha mãe
 Não, não vou por aí! Só vou por onde
 Me levam meus próprios passos...
 Se ao que busco saber nenhum de vós responde
 Por que me repetis: "vem por aqui!"? Prefiro escorregar nos becos
 lamacentos,
 Redemoinhar aos ventos,
 Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
 A ir por aí...
 Se vim ao mundo, foi
 Só para desflorar florestas virgens,
 E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada!
 O mais que faço não vale nada.

Como, pois, sereis vós
 Que me dareis impulsos, ferramentas e coragem
 Para eu derrubar os meus obstáculos?...
 Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,
 E vós amais o que é fácil!
 Eu amo o Longe e a Miragem,
 Amo os abismos, as torrentes, os desertos...

Ide! Tendes estradas,
 Tendes jardins, tendes canteiros,
 Tendes pátria, tendes tetos,
 E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios...
 Eu tenho a minha Loucura!
 Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
 E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...
 Deus e o Diabo é que guiam, mais ninguém!
 Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;
 Mas eu, que nunca principio nem acabo,
 Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções,
Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga: "vem por aqui!"
A minha vida é um vendaval que se soltou,
É uma onda que se alevantou,
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou
Sei que não vou por aí!"

José Régio

DEDICATÓRIA

À minha mãe [Mainha], motivo maior para tecer uma tese, razão de ser quem sou e viver a vida como ela é. Sempre um porto seguro na minha trajetória pelo mar da vida.

Ao meu pai, painho [um Super-Homem em seu macacão verde que vive em mim eternamente];

A Dalva e Tiago, almas divinas que me ensina sempre o que é o amor na diferença;

A Mariana, Maiara e Tayná, minhas sobrinhas-filhas;

Aos meus sobrinhos e sobrinhas netos: o futuro que chega diante de mim;

Aos meus irmãos: Jackson Sá Araújo [Kinho]; Jobson Sá Araújo [Binho], Jucilene Sá Araújo, Girlene Maria Sá Araújo (in memoria); Iara Aparecida Pereira dos Santos e Cristiano Pereira de Araújo [Cris];

À minha avó [vovó] Maria Sabina e tia Salustiana por se tornarem mãe e tia de minha mãe;

A Madalena Pereira da Silva que não pôde ser mãe de seus filhos nem avó de seus netos porque teve que partir muito cedo para o mundo espectral;

A Nilton Milanez e Michel Foucault, motivos para tecer esta tese, e outras mais para que a humanidade seja mais Humana;

A Maria do Rosário Gregolin, bendito ventre, onde tudo começou com Foucault no GEADA;

Ao LABEDISCO, pelos encontros com Foucault e o cinema;

A Maria da Conceição Fonseca-Silva, pela força de ser o que é Vitória em Conquista;

A Élide Paulina Ferreira que me ensinou os caminhos da epistemologia por meio da Escritura e da Diferença e d'A ordem do discurso, além da relação política e da Hospitalidade. Força de respeito e admiração conquistados pela confiança e generosidade acadêmicas;

Para Marialda Jovita que me colocou diante das teorias do discurso;

A Arlete Viera da Silva, pela amizade de sempre, para além dos muros da UESC;

A Jorge Amado, menino Grapiúna e cabeça de Oxóssi, como eu, pelo seu centenário (1912-2012), pela sua obra consagrada que me faz ter orgulho do povo da costa do cacau, e, finalmente,

À memória de Maurice Halbwachs e de Pierre, seu filho, e Marc Bloch presos e mortos pelo regime nazista.

AGRADECIMENTOS

O agradecimento [aqui] é um lugar de memórias para as memórias do meu percurso. Um lugar consagrado aos nomes próprios de pessoas que estiveram presentes em todo caminhar do tecer desta tese, do tecer da minha vida. O risco é ser tomado pelo esquecimento e deixar de fora alguém que o inconsciente resolveu guardar bem guardadinho lá dentro do coração [...], então agradeço...

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, pela oportunidade de fazer o doutorado.

À FAPESB, pelas bolsas que recebi nos primeiros meses do curso, ao chegar a Vitória da Conquista.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa ofertada, sem a qual não seria possível o tecer da tese.

Ao Prof. Dr Nilton Milanez, orientador, pelo acolhimento, amizade e apoio constante.

Aos membros da Banca de Qualificação, pelas generosas contribuições, em especial à Profa Dra Edvania Gomes da Silva.

Aos membros Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva, Prof. Dr. Jorge Viana Santos, da Uesb; Profa. Dra. Vanice Maria Oliveira Sargentini, da UFSCar; Prof. Dr. Antonio Fernandes Júnior, da UFG, por terem aceitado fazer parte da Banca de Defesa desta Tese e pelas contribuições.

A Fabrícia Médici do PPGLing da UESB pela gentileza de sempre e amizade.

Ao LABEDISCO, lugar de encontros constante com Foucault em pessoas como Ciro Renan, Ceres Luz, Danilo Dias, Fernanda Protásio, Tyrone Chaves, Sivonei Rocha, Joseane Bitencourt, Talita Figueiredo, Paulo Vitor Santos, Tiago Lazzari, Jamile Santos.

A George Araújo, Sanara, Gizelle e Daniela, cujos nomes próprios são tão caros ao tecer desta tese.

À prefeitura Municipal de Itabuna pela sensibilidade, por me conceder a licença com muita agilidade e eficiência: obrigado especial a Telma Calazans, ao senhor Gustavo Lisboa (Secretário de Educação) e ao chefe de Gabinete.

A Iris Nunes de Souza e sua família, pelo apoio em abrigo, uma nova Conquista de amizade.

A Juliana Chaves, pela força de leoa e pela amizade de irmãos;

A Renailda Cazumbá,, irmã de alma e de fé pela dupla conquista: a da tese e a da UESB.

Aos colegas do PPGMLS: Shirlene e Nereida [Mafra], Daysi Assis, Kayse Gabrielle, Hugo Jr pela convivência sempre alegre, terna, amiga e solidária;

Aos colegas do Polo da Universidade Aberta do Brasil em Vitória da Conquista, pelo apoio constante: Soraia Campos, Maria do Alívio Pires; Vitório Antônio de Jesus, Airton José de Souza Júnior, Josélia Freire, Fábio Amaral, Alex Sandra Lêdo...

A Madaly Pereira dos Santos, minha mãe, pelo apoio constante em palavras e gestos de Mãe.

A Cristina e Cristiane Joaquina, pelo apoio em laços de ternura.

A Dalva e Sâmia Correia, Denise Miranda, Darcy Lins, Dilma Hendrikse pela força de sempre em simples gestos de amizade e ternura que em palavras não se pode externar.

RESUMO

Todo filme é sempre uma microfísica do poder, em potencial, a ser estudada. Em nossos dias, os aumentos das produções de horror e de seu público fizeram do cinema de horror uma “contracultura” dominante, mas ainda sob o efeito negativo do poder e do saber que desqualificam os discursos, materializados nestes filmes, tornando-os ilegítimos e os exilando no próprio espaço fílmico, transformado em um lugar próprio para o interdito e demarcado por certas práticas discursivas juntamente com certos dispositivos de exclusão. Paradoxalmente, os tipos marginais que aparecem na ordem destas produções ocupam as posições de sujeitos para exercer o poder no horror e, ao mesmo tempo, reforçam sua marginalidade e a sua objetivação. Estes aspectos e especificidades, que caracterizam tais produções, de um lado, nos levaram a identificar as práticas de objetivação que transformam os corpos em sujeitos no horror; de outro, a demonstrar que estes filmes constituem uma nova tecnologia de controle social dos corpos, mas o principal objetivo deste estudo é analisar as relações de poder através do antagonismo das estratégias neste discurso, ou seja, para descobrir o que significa ter um corpo livre, procuramos investigar o que ocorre com o corpo subjugado em filmes de horror, tomando a arqueogenealogia de Foucault como base teórica. Esta questão-suposição teria como desdobramento outra: mas a partir de onde se poderia fazer tal história? Supomos que em tempos de crises, os filmes de horror têm muito a revelar, por isso optamos por um período presente bem semelhante daquele em que Foucault foi convidado pelos especialistas da revista *Cahiers du Cinéma* a discutir sobre as condições de produções de filmes como *Le Chagrin et la Pitié* (1969), *Portier de Nuit* (1974) e *Lacombe Lucien* (1974), quando se assistia ao ocaso do gaullismo e a ascensão de Valéry Giscard d’Estaing, vencedor das presidenciais de 1974, com o apoio da velha direita de Tardieu e dos petainistas, antigos aliados do *Führer* Hitler na ocupação da França, entre 1940 a 1943. Agora, as condições de produção são as que marcam o fim dos governos socialistas de Mitterrand e Chirac, e a volta, ao poder, da direita com ascensão política de Nicolas Sarkozy. Em meio à crise econômica da União Europeia, paira no ar o medo apavorante do risco da chegada da extrema direita ao poder. A presença cada vez maior de imigrantes também está na ordem de uma nova crise da identidade francesa. Estas são as condições de produção de *À l’interieur*, *Frontière(s)*, *Martyrs*, *Ils*, *La Meute*, *Captifs* e *Derrière les murs*, filmes que compõem o nosso *corpus*. Na parte metodológica, ainda desenvolvemos três conceitos operacionais: o de *dispositivo fílmico de memória*, o de *verdade* e o de *objetivação* para lidar com a *memória popular*, recodificada, nestes filmes e supostamente percebida, por nós, como um dos principais modos de controle dos corpos do horror; ainda lançamos mão da noção de intericonicidade para tratar das imagens que remetem a outras imagens, mas acabamos percebendo que toda imagem tem em sua ordem a justaposição de utopias sobre heterotopias. Por isso, resolvemos dar um novo contorno a esta noção, incluindo os espaços utópicos justapostos aos heterotópicos, sob a influência da discussão feita por Foucault em o *Corpo Utópico e As heterotopias*.

Palavras-chave

Memória. Corpo. Poder. Discurso político. Filme de horror francês

RESUME

Tout le film est toujours une microphysique du pouvoir, en potence, d'être étudié. Aujourd'hui l'augmentation des productions d'horreur et son public ont fait le film d'horreur une «contreculture» dominante, mais toujours sous l'effet négatif du pouvoir et du savoir qui disqualifient les discours, matérialisée dans ces films, ce qui les rend illégitime et exiler en soi espace filmique, transformée en un lieu adapté pour interdite et marquée par certaines pratiques discursives avec certains dispositifs d'exclusion. Paradoxalement, les types marginaux qui apparaissent dans l'ordre de ces productions occupent les positions de sujets à exercer le pouvoir dans l'horreur et dans le même temps le renforcement de leur marginalité et de son objectivation. Ces aspects et les spécificités qui caractérisent les productions d'une part, nous ont amenés à identifier les pratiques de l'objectivation qui transforment corps dans les sujets dans l'horreur; d'autre part, de démontrer que ces films constituent une nouvelle technologie de contrôle social des corps, mais l'objectif principal de cette étude est d'analyser les relations de pouvoir à travers l'antagonisme des stratégies dans ce discours, qui est, pour savoir ce que cela signifie d'avoir un corps libre, nous examinons ce qui se passe sur le corps subjugué dans les films d'horreur, prenant l'archéogénéalogie de Foucault comme base théorique. Cette question-hypothèse aurait un autre groupe: d'où pourrait faire une telle histoire? Nous supposons que dans les moments de crise, les films d'horreur ont beaucoup à prouver, donc nous avons opté pour un très similaire à celui qui Foucault a été invité par les experts de la revue Cahiers du cinéma pour discuter des conditions pour les productions cinématographiques comme *Le Chagrin et la Pitié* (1969), *Portier de nuit* (1974) et *Lacombe Lucien* (1974), quand on a regardé le déclin du gaullisme et l'ascension de Valéry Giscard d'Estaing, le vainqueur de la présidentielle de 1974, avec le soutien de l'ancien droit Tardieu et pétainistes, anciens alliés de l'occupation du Führer Hitler de la France, entre 1940 à 1943. Maintenant, les conditions de production sont ceux qui marquent la fin des gouvernements socialistes de Mitterrand et Chirac, et le retour au pouvoir de la droite, à l'ascension politique de Nicolas Sarkozy. Au milieu de la crise économique de l'Union Européenne, flotte dans l'air la peur terrifiante de risque que l'arrivée de l'extrême droite au pouvoir. La présence croissante d'immigrants est aussi dans l'ordre d'une nouvelle crise de l'identité française. Ce sont les conditions de production de *À l'intérieur*, *Frontière (s)*, *Martyrs*, *Ils*, *La Meute*, *Captifs* et *Derrière les murs* et, des films qui font partie de notre corpus. À la méthodologie, nous développons les trois concepts opérationnels: le *dispositif filmique de la mémoire*, de la *vérité* et de l'*objectivité* pour traiter la mémoire populaire, recodé dans ces films et soi-disant perçu par nous comme l'un des principaux modes de contrôle des corps d'horreur; la notion d'intericonicité est encore utilisée pour indiquer des images qui renvoient à d'autres, mais tout en réalisant que chaque image a dans sa juxtaposition afin de utopies des hétérotopies. Donc, nous avons décidé de donner une nouvelle forme à cette notion, y compris l'utopique juxtaposés à des espaces hétérotopiques, sous l'influence de la discussion faite par Foucault dans le *Corps utopique* et *Les hétérotopies*.

Mots-clés

Mémoire. Corps. Pouvoir. Discours politique. Film français d'horreur.

ABSTRACT

Every movie is always a microphysics of power, potential to be studied. In our days, increases in horror productions and their audiences made the horror movie "a counterculture" dominant, but still under the negative effect of power and knowledge that disqualify the speeches, materialized in these films, making them illegitimate and the exiling himself in the filmic space, transformed into a place suitable for the interdict and marked by certain discursive practices with certain excluder devices. Paradoxically, the marginal types that appear in the order of these productions occupy the positions of subjects to exercise power in horror and at the same time, reinforce their marginality and its objectification. These aspects and specificities that characterize the productions on the one hand, led us to identify the objectification practices that transform bodies in subjects in horror; the other, to show that these films constitute a new social control technology of bodies, but the main objective of this study is to analyze the power relations through the antagonism of strategies in this speech, that is, to find out what it means to have a free body, we investigate what happens to the body subjugated in horror films, taking archeogenealogy of Foucault as theoretical basis. This question-supposition would have another split: but from where could make such a story? We assume that in times of crisis, horror movies have a lot to prove, so we chose a very similar this time one in which Foucault was invited by the magazine's experts Cahiers du Cinéma to discuss the conditions of film productions as *Le Chagrin et la Pitié* (1969), *Portier de Nuit* (1974) and *Lacombe Lucien* (1974), when he watched the decline of Gaullism and the rise of Valéry Giscard d'Estaing, 1974 presidential the winner, with the support of the old right Tardieu and Pétainists, former allies of the Führer Hitler's occupation of France, between 1940-1943. Now, the production conditions are those that mark the end of the socialist governments of Mitterrand and Chirac, and back to power, the right to political rise of Nicolas Sarkozy. Amid the economic crisis of the European Union, hangs in the air the terrifying fear of risk the arrival of the extreme right to power. The increasing presence of immigrants is also on the order of a new crisis of the French identity. These are the conditions of production of *À l'intérieur*, *Frontière (s)*, *Martyrs*, *Ils*, *La Meute*, *Captifs* and *Derrière les murs*, movies that make up our *corpus*. The theoretical part also develop three operational concepts: the filmic memory dispositif, the truth and the objectification to handle the popular memory, recoded, these films and supposedly perceived by us as one of the main modes of control the horror of the bodies; still launch hand intericonicidade notion to deal with images that refer to other images, but just realizing that every image has in its order *utopias* juxtaposition of *heterotopias*. For it, we decided to give a new shape to this concept, including the Utopian juxtaposed to heterotopic spaces under the influence of the discussion made by Foucault in the *Utopian Body* and *Heterotopias*.

Keywords

Memory. Body. Power. Political discourse. Horror French movie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
PARTE I: A VONTADE DE SABER: O CORPO NA ARQUEOGENEALOGIA	11
<i>CAPÍTULO I – PENSANDO O CORPO COM FOUCAULT: NOSSO PERCURSO EPISTEMOLÓGICO NA COMPOSIÇÃO DA METODOLOGIA</i>	13
1. Introdução	14
2. Apresentando nosso <i>corpus</i> à moda <i>Anti-Rétro</i>	17
2.1. <i>Anti-Rétro</i> e a memória em Foucault	19
2.2. O <i>corpus</i> presente sob os eixos de Foucault	23
3. Olhares, estrutura, discursos e dispositivos na arqueogenealogia do corpo	24
3.1. Objeto de saber incontornável e multiforme arqueologicamente descrito	27
3.1.2. O corpo em unidade e regularidade nas ciências empíricas	28
3.2. História da Loucura na Idade Clássica do corpo leproso ao corpo sem razão	32
3.2.1. <i>A Stultifera navis</i> : um capítulo na experiência ocidental da loucura	33
3.2.2. Os corpos sob a ordem da loucura nas imagens pintadas na Renascença	35
3.2.3. As figuras da loucura no conhecimento discursivo da medicina	41
3.3. O Nascimento da clínica: arqueologia do olhar médico sobre o corpo	47
3.3.4. Da morte do corpo vivo ao nascimento das ciências do homem	50
3.4. As palavras e as coisas: o nascer das ciências humanas e a morte do homem	52
3.4.1. <i>Las Meninas</i> : somos vistos ou vemos?	56
4. O corpo utópico e heterotopias (ou outros espaços)	63
5. O corpo na genealogia do poder	69
5.1. <i>Vigiar e punir</i> : nascimento das prisões e a docilização dos corpos	70
5.1.1. A figura do Panopticon e a vigilância da sociedade disciplinar	74
5.2. O nascimento da biopolítica: sociedade, território e o governo dos vivos	77
5.3. Subjetividade e verdade: o corpo na hermenêutica do sujeito e o governo de si	79
5.4. História da sexualidade em três atos	81
5.4.1. A vontade de saber	83
5.4.2. O uso dos prazeres e o cuidado de si	84
6. Sob as Luzes de Kant: o tema da atualidade	85
7. Para além de Foucault: o corpo no cinema de horror	86
<i>CAPÍTULO II – O CINEMA DE HORROR: UM CORPO ABERTO PARA SE OLHAR O PRESENTE</i>	89
1. Introdução	90

2. Cinema: o poder invisível visível no enquadramento do corpo	95
2.1. O enquadramento do objeto corpo em planos filmicos	98
2.1.1. No nascimento do horror fílmico: a sinfonia de <i>Nosferatu</i>	99
2.2. O fora de quadro deixando o outro imaginar	102
2.3. Do encontro do cinematógrafo e da narração: o discurso fílmico	104
2.4. As imagens em outras imagens: memórias em intericonicidade	109
3. Afinal o que é um filme de horror?	114
3.1. O Horror francês contemporâneo e suas referências estéticas e políticas	117
3.1.1. O caso nazista um pesadelo presente	118
4. A estética da existência e a materialidade discursiva fílmica do corpo no horror	121
PARTE II: A PERCEPÇÃO DO OBJETO: A VERDADE NO MOVIMENTO	124
<i>CAPITULO III – A IMPRESSÃO DE DISCURSOS E DE SUBJETIVIDADES NAS IMAGENS</i>	126
1. Introdução	127
2. Subjetivação, subjetividade e sujeito no discurso fílmico de horror	129
2.1. Subjetivação e lutas contemporâneas no discurso fílmico do corpo no horror	134
2.1.2. <i>Ils</i> : a delinquência de verdade nos corpos de criança	136
2.1.3. <i>Frontière(s)</i> e <i>À l'intérieur</i> : a memória popular no fenômeno da série e as “doenças do poder”	137
2.1.4. <i>Martyrs</i> e <i>Captifs</i> : a desconfiança face ao biopoder do governo dos vivos	147
2.1.5. <i>La Meute</i> : os usurpadores de corpos e as lutas contra a dominação étnica e social	148
2.1.6. <i>Derrière les murs</i> : os anormais sob a ordem do poder psiquiátrico	149
2.2. A (de)composição da imagem em movimento	149
<i>CAPITULO IV – A IMPRESSÃO DA REALIDADE NAS IMAGENS</i>	160
1. Introdução	161
2. O movimento do corpo sob a ordem do enquadramento da imagem de horror	163
2.1. A imagem em movimento: entre discursos e dispositivos	164
2.2. Dispositivos de Memória, verdade e objetivação na economia dos corpos fílmicos	168
2.2.1. Os Planos fílmicos como unidade elementar do discurso fílmico	171
2.2.1.1. O plano geral e o plano conjunto	172
2.2.1.2. O plano médio e o plano americano	179
2.2.1.3. O primeiro plano e grande plano (<i>close up</i>)	184
2.2.1.4. O plano detalhe	190
3. Heterotopias e os modos de subjetivação no discurso fílmico do corpo no horror	194
PARTE III: PARA ALÉM DO CORPO E DA ANÁLISE DO DISCURSO	195
<i>CAPÍTULO V: CULTURA VISUAL E AS SOCIEDADES DE DISCURSO</i>	197
1. Introdução	198
2. A insurreição dos saberes: a pressão da língua sobre o discurso e sobre o corpo	199
3. Os saberes desqualificados e o diagnóstico do presente	203
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: TUDO É (E)FEITO DE MEMÓRIA	205

5. REFERÊNCIAS
6. ANEXOS

209
215

INTRODUÇÃO

Esta é uma pesquisa tributária dos empreendimentos realizados por Foucault que, ao longo de mais de trinta anos, lançou mão de uma série de materiais, tais como: narrações bibliográficas, textos literários, demarcação, interpretação e recorte dos signos, estimativas estatísticas, raciocínio por analogia, pinturas, gravuras como formas de enunciados e como parte de dispositivos, como mostramos no capítulo I, que nossa fonte teórica principal, ou seja, quando traçamos um percurso da obra de Foucault com o objeto corpo, ponto em comum com o nosso percurso.

Daí, pode se explicar o nosso interesse pelos seus empreendimentos, de um lado porque ele tinha uma preocupação com o modo como a verdade circula em um dado sistema de poder, que a produz e apoia, e a efeitos de poder que a ela induz e a reproduzem, tornando os seres humanos em sujeitos em meio a todos os procedimentos utilizados, os quais podem ser resumidos em duas palavras, poder e saber (cf. FOUCAULT, 1979; 1995); de outro, porque ele utilizou diversos materiais como falamos há pouco.

É justamente pelo desejo de Foucault em fazer a história dos modos pelos quais os seres humanos se tornam sujeitos em meio àquilo que ele chamou de “regime de verdade”, utilizando essa série de materiais, que nos inspirou a fazer a história de como o este regime de verdade cria o sujeito do horror para o horror, em produções fílmicas classificadas ora como horror ou terror, ora fantástica.

Por outro lado, esta pesquisa também é tributária dos empreendimentos realizados por Milanez (2004; 2006; 2007; 2009a; 2009b; 2010; 2011a; 2011b; 2013) que, nos últimos dez anos, tem se dedicado ao “desenvolvimento de alguns elementos fundamentais para o trabalho com imagem em movimento dentro dos estudos de Análise do Discurso.” (MILANEZ, 2011b, p. 10).

Neste caso específico, há uma preocupação com o paradoxo do fenômeno da circulação de imagens em movimento de horror que, “muito mais do que estética” (MILANEZ, 2011b, p. 18), é uma prática produzida com articulação de discursos que enunciam anseios e temores do sujeito contemporâneo que, por sua vez, não podem circular em qualquer lugar, a não ser em espaços como os dos filmes de horror, que em nome da liberdade estética, tem autorização para circular; mas sob o rigor de vários mecanismos legais que vão desde a liberação de orçamentos de recursos de incentivo a

produções culturais até a classificação de faixa etária de quem poder entrar nas salas de cinema para ver tais filmes e os horários de exibição nas televisões abertas.

Todos esses procedimentos que envolvem a produção e circulação das imagens em movimento de horror e os discursos, considerados interditos, constituem uma fonte a ser considerada em nossa análise de inspiração arqueogenealógica, a qual também lança mão dos saberes que são produzidos no campo da sétima arte. Este ponto sobre tais saberes constitui a outra fase de nossa fundamentação teórica, qual aparece no segundo capítulo, quando retomamos a discussão sobre a recodificação da memória feita por Foucault na entrevista *Anti-Rétro* em 1974, publicada na revista *Cahiers du Cinéma*, cujo objetivo dessa retomada é aprofundar a questão da memória no cinema.

Sob a rubrica: *A vontade de saber: o corpo na arqueogenealogia*, estes dois capítulos compõem o eixo teórico da discussão que sustenta o percurso prático desenvolvido para a análise do *corpus* em questão que apresentamos no segundo eixo, chamado de *A percepção do objeto: a verdade no movimento*. Este eixo, a exemplo do primeiro, possui dois capítulos, um dedicado à questão da impressão de discursos e de subjetivação nas imagens em movimento e outro voltado à questão da impressão da realidade nas imagens. Enquanto este último retoma o segundo capítulo do eixo anterior numa perspectiva teórico-prática, aquele se situa na discussão sobre os processos de subjetivação apresentada inicialmente no capítulo de abertura desta tese, mas também de forma teórico-prática.

Na terceira e última parte desta pesquisa, além de retomarmos toda a discussão apresentada no decorrer da tese, tratamos de discutir reflexivamente o estatuto do saber nos dias de hoje frente a objetos como o que escolhemos para analisar em nossa pesquisa. Neste caso, em razão da própria concepção de saber discutida por Foucault em seu percurso teórico-prático, que se convencionou a ser chamado de arqueogenealógico, e que assumimos no nosso percurso.

Esta última parte, de certa forma, retoma o espírito desta pesquisa que está sintetizado na epígrafe de abertura da tese, um espírito bem semelhante ao que motivou Nietzsche e que inquietou o de Foucault ainda na fase da arqueologia, quando ele buscou “mostrar como se formaram uma prática discursiva e um saber revolucionário que estão envolvidos em comportamentos e estratégias, que dão lugar a uma teoria da sociedade e que operaram a interferência e a mútua transformação de uns e de outros.” (FOUCAULT, 1972, p 221). E continuou na fase genealógica, lidando com “saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária

que pretendia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência detida por alguns”. (FOUCAULT, 1979, p. 171).

Mas “enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade. Isto para situar o projeto geral.” (FOUCAULT, 1979, p.172). Ora, essa discussão feita por Foucault em fases distintas do seu percurso teórico-prático, interessa-nos também porque estamos lidando com o tempo presente e com a questão da memória, numa discussão que está sob a ordem do discurso científico e, ao mesmo tempo, faz uma crítica “a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico” (FOUCAULT, 1979, p.173) evidenciando “o problema que está em jogo nesta oposição, nesta luta, nesta insurreição dos saberes contra a instituição e os efeitos de poder e de saber do discurso científico.” (FOUCAULT, 1979, p. 173).

Dessa maneira, nosso objeto passará também por uma análise que o situa no quadro da discussão sobre o saber científico em nosso tempo presente, que, de certa forma, tem a ver com o papel da universidade hoje, frente aos desafios de um mundo sob a ordem da globalização e sob os efeitos da democratização do conhecimento, que se dá principalmente por meio da rede mundial de informação, chamada internet.

A escolha do objeto e a questão do corpo no horror

A escolha do objeto de estudo desta pesquisa não está dissociada da escolha teórica, como dissemos há pouco. É justamente esta última que possibilita a emergência de objetos como este em que se pode “descrever a complexidade de suas relações: entrecruzamento, isomorfismo, transformação tradução, em suma, toda essa franja do visível e do dizível que caracteriza uma cultura em um momento de sua história.” (FOUCAULT, 2000, p.82, grifos do autor). Mas, antes, é preciso elevar o privilégio do discurso, como fez o alemão Panofsky (cf. FOUCAULT, 2000, p.82), e como demonstrou o francês Émilie Mâle, para quem “as formas plásticas eram textos gravados na pedra, nas linhas ou nas cores; analisar um capitel, uma iluminura era manifestar o que ‘isso queria dizer’: restaurar o discurso lá onde, para falar mais diretamente, ele estava despojado de suas palavras.” (FOUCAULT, 2000, p.82).

Estas perspectivas mostram que não há novidade algum nos trabalhos de hoje em se considerar como materialidade discursiva objetos como gravuras, pinturas, projetos arquitetônicos e mesmo as produções fílmicas como algo que diz ao campo da linguagem porque sem a estrutura da linguagem não existiram (cf. FOUCAULT, 2000; BARTHES, 1972).

Ora, se levarmos em consideração tanto o trabalho de Mâle, iniciado ainda nas primeiras décadas do século XX, como o de Panofsky, também da mesma época; podemos considerar que os trabalhos realizados nas últimas décadas pelos adeptos da dita escola francesa de Análise do Discurso não são tão originais quanto parece, ou seja, são apenas inovações internas desta escola, mas não são no campo das humanidades, como exemplificamos com os empreendimentos de Mâle, Panofsky e Foucault.

Nessa perspectiva, o trabalho realizado por Milanez sobre as materialidades discursivas do corpo e do horror não deve causar certa estranheza, tendo em vista que as produções fílmicas têm despertado desde cedo um interesse grande entre historiadores, sociólogos, filósofos, psicólogos e mesmo os teóricos do cinema (cf. METZ, 1972). No segundo capítulo deste trabalho, dedicamos também parte da discussão a respeito de tal interesse em conformidade com o trabalho de Metz (1972).

No trabalho de Milanez, as produções fílmicas são tratadas como espaço privilegiado de produção de discurso do corpo. Em se tratando dos filmes de horror, temos também a produção do corpo no horror e do próprio horror, quando se pode perceber poder, saber e, sobretudo, a verdade cujo regime acaba determinado de forma objetiva posições para os sujeitos do horror. Dessa maneira, diz Milanez (2011b, p.21) que “a partir do horror, poderemos definir posições do sujeito no tocante aos domínios e objetos aos quais eles se referem, sejam eles outros sujeitos ou lugares institucionais, em nível interindividual ou coletivo.”

Nesta perspectiva, o espaço fílmico de horror é o lugar onde se materializa o interdito, ao articular as imagens em movimentos aos discursos interditos, então, devemos supor que, neste espaço, as posições do sujeito são determinadas por um regime de verdade em que aquele que exercer o poder de subjugar corpos, submetendo-os a violência, é uma função que manifesta de modo positivo a *negatividade* do horror. É esta função, estabelecida pelo regime de verdade do horror, que permite o corpo exercer o poder sobre outros corpos, ou seja, esta função, ao objetivar o corpo do horror, impõe-lhe a posição de sujeito do horror. Positiva no sentido que ela permite a manifestação do horror, que é uma negatividade. Esta última palavra aparece em

História da Loucura e foi usada por Foucault em oposição à positividade. Esclareceremos mais sobre esse termo no primeiro capítulo, na seção em que tratamos da *História da Loucura*.

Daí, optamos em lidar com este tipo de materialidade para lidar com o interdito que está na ordem do discurso do corpo no horror, com a preocupação foucaultiana de contribuir com a história dos modos como os seres humanos se tornam sujeitos hoje, em meio à recodificação de memórias que ocorrem nestas produções filmicas, tratadas por Milanez como discurso filmico, uma noção concebida tributária tanto de Foucault como de Pêcheux, um dos responsáveis pelo surgimento da Escola Francesa de Análise do Discurso.

Cabe lembrar que o cinema desde muito cedo despertou muito interesse entre os intelectuais e muitos deles acabaram se tornando roteiristas, produtores. O próprio Foucault, além de ter debatido sobre vários filmes, teve seu livro sobre a história do jovem camponês normando, Pierre Rivière, que assassinou a golpes de foice sua mãe grávida de sete meses, sua irmã de 18 anos e seu irmão de sete anos, em 1835, adaptado para o cinema pelo diretor René Allio em 1976.

Coincidentemente, estes fatos ocorrem na fase em que Foucault começou a se dedicar às pesquisas genealógicas. Talvez por isto, Maniglier e Zabunyan, autores da obra *Foucault va au cinéma*, afirmem que o cinema lida com os mesmos problemas e os explora, como Foucault, em torno da crítica voltada para o presente. Mas, ainda na fase arqueológica, Foucault tinha uma preocupação em 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, p. 219) em diferentes materialidades.

Neste sentido, podemos dizer que a sétima arte tem, sem sombra de dúvida, seu lugar na arqueogenealogia, assim como a pintura, a fotografia na medida em que estão ligadas a determinadas práticas discursivas e, no dizer de Arnoldy (2012), “se inscrevem sem dificuldade na reflexão consagrada às ligações entre ver e poder, entre ver e saber” (ARNOLDY, 2012, p. 78, tradução nossa). Neste caso, a análise arqueológica “pesquisaria se o espaço, a distância, a profundidade, a cor, as proporções, os volumes, os contornos, não foram, na época considera, nomeados, enunciados, conceitualizados em uma prática discursiva” (FOUCAULT, 1972, p. 220).

Se a pintura “é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos”, como quer Foucault (1972, p. 220), então, o cinema, tributário destas técnicas, não pode

ser pensado de outra forma, senão como prática discursiva e como dispositivo na perspectiva arqueogenalógica. Neste sentido, o filme é uma materialidade que pode ser explorada nesta perspectiva na medida em que o cinema herdou da pintura e da fotografia estes elementos que estão na ordem do saber das artes visuais, difundido pelas práticas discursivas. Desta maneira, é preciso aceitar que o cinema faz parte, enquanto saber, não apenas da história de nós mesmos, mas da história do pensamento, do mesmo modo que Foucault aceitou, “sem dificuldade, [na sua arqueologia], que a língua, o inconsciente, a imaginação dos homens, obedecem a leis de estrutura” (FOUCAULT, 1972, p. 227).

Para Foucault (1995, p.247), “as formas e os lugares de ‘governo’ dos homens uns pelos outros são múltiplos numa sociedade: superpõem-se, entrecruzam-se, limitam-se e anulam-se, em certos casos, e reforçam em outros”. Nesta perspectiva, talvez possamos dizer que o cinema tenha se tornado uma destas formas de governo ou, mesmo, de contra-governo, no caso dos filmes de horror. Isto poderia explicar o grande interesse que despertou nos intelectuais desde o início desta invenção.

Outros filósofos da sua geração, como Deleuze e Lyotard, também se interessaram pelas produções cinematográficas, refletindo principalmente sobre o tempo, o corpo, o movimento e a questão da atualidade.

Os críticos e teóricos do cinema também souberam desde muito cedo aproveitar o interesse dos intelectuais pelas produções cinematográficas e logo estabeleceram um diálogo constante entre si, como procuramos evidenciar nos capítulos I e II desta pesquisa. As análises estruturais de Metz, em *A significação do cinema*, são um exemplo deste diálogo.

Influenciado pelas ideias da corrente estruturalista, Metz logo tratou de aproximar o cinema do debate caloroso travado entre os seguidores deste prestigiado paradigma teórico. É nesta perspectiva que ele considera que “amplos aspectos do discurso imagético que tece o filme tornam-se compreensíveis, ou pelo menos mais compreensíveis, se forem abordados pelas suas *diferenças com a língua*” (METZ, 1972, p. 78), obedecendo a certas leis da linguagem articulada. Daí, conclui que a “semiologia constrói-se a partir da linguística” (METZ, 1972, p. 78); ou seja, a natureza semiológica do discurso imagético, em Metz, é antes de tudo linguística.

Portando, estas são as justificativas que apresentamos para este estudo que tem como *corpus* sete produções francesas de horror lançadas entre 2006 a 2011. A escolha deste período levou em consideração as condições de produções históricas destes

filmes, marcadas pelas crises: econômica, política e identitária na França, país onde se verificou um aumento considerável tanto de produção fílmica de horror quanto do aumento de público. Nestas condições, supomos que o discurso fílmico de horror recodifica as memórias do conflito existente entre o que somos com aquilo que recusamos ser.

Esta nossa suposição tem a ver com aquela feita por Foucault em *Sujeito e Poder*, quando diz que “talvez, o objetivo hoje em dia não seja descobrir o que somos, mas recusar o que somos” (FOUCAULT, 1995, p. 239).

É nesta perspectiva que traçamos a hipótese principal deste estudo, ao supor que o discurso fílmico do corpo no horror é uma forma de resistência contra as forma de controle do corpo pelo poder que se vale de pessoas que estão fora do sistema produtivo como idosos, crianças órfãs, portadores de deficiência mental, desempregados etc.; ou seja, é uma forma de recusar os modos de subjetivação colocados aos seres humanos pela economia do poder em suas relações de produção e de significação.

Neste caso, “podemos dizer que todos os tipos de sujeição são fenômenos derivados, que são meras consequências de outros processos econômicos e sociais: força de produção, luta de classe, estruturas ideológicas que determinam a forma de subjetividade.” (FOUCAULT, 1995, p. 236).

Em suma, há batalhas de corpos contra “o governo da individualidade” neste discurso, contra a esta economia do poder o que parece evidenciar que necessitamos de uma nova economia das relações de poder, ou melhor, “temos que promover novas formas de subjetividades através de recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposto há vários séculos.” (FOUCAULT, 1995, p. 239).

Ao refletir sobre este objeto, buscamos contribuir com esta necessidade do tempo presente. E para tanto, precisamos *analisar as relações de poder através do antagonismo das estratégias neste discurso*, ou seja, para descobrir o que significa ter um corpo livre, procuramos investigar o que ocorre com o corpo subjugado. Este é o nosso objetivo principal, mas antes, precisamos demonstrar que o discurso fílmico do corpo no horror é uma forma de resistência que evidencia a necessidade de uma nova economia das relações de poder que são responsáveis pela produção e significação dos modos de subjetivação. Isto é pensar com Foucault, que nos ensina a “usar as formas de resistências contra as diferentes formas de poder como ponto de partida.” (FOUCAULT, 1995, p.233).

Ora, se lidamos com tal objeto é porque temos uma preocupação com o nosso tempo presente. Esta preocupação se deve ao fato de que “necessitamos de uma consciência histórica da situação presente.” (FOUCAULT, 1995, p.232). E esta começa sempre com a questão: “quem somos nós hoje?” (FOUCAULT, 1995, p). É ela a principal motivação para o empreendimento deste estudo cujas linhas e traços vêm forçosamente de um corpo que se inspirou no corpo daquele que, como quer Deleuze, “não deixa de ser o maior pensador atual.” (DELEUZE, 1992, p. 127).

Quanto aos objetivos específicos, eles foram definidos, de um lado, em razão da necessidade de desenvolver os instrumentos teórico-práticos para realizar a análise do *corpus*, de outro, para evidenciar o percurso epistemológico realizado. Dessa maneira, temos:

- Demonstrar a presença do corpo em todos os empreendimentos realizados por Foucault (capítulo I);
- Evidenciar o uso de materialidades (pintura, gravura, projetos arquitetônicos etc.) como formas de enunciados nos empreendimentos realizados por Foucault (capítulo I);
- Aprimorar a noção de intericonicidade com a inclusão da questão do espaço como constituinte fundamental das imagens quer sejam fixas, quer sejam em movimento (capítulo II);
- Demonstrar que o cinema é um espaço privilegiado de produção do discurso do corpo, sobretudo, no horror (capítulo II);
- Apresentar uma discussão sobre o que seja um filme de horror com base na questão da *estética da existência* de Foucault (capítulo II);
- Discutir subjetivação, subjetividade e sujeito com base em Foucault (capítulo III);
- Desenvolver o conceito de discursividade; (capítulo III);
- Demonstrar que os filmes de horror constituem uma nova tecnologia de resistência contra o controle social dos corpos (capítulo IV);
- Desenvolver os conceitos de *dispositivo fílmico de memória, de verdade e de objetivação* (capítulo IV);
- Demonstrar pelos dispositivos fílmicos de *memória, de verdade e de objetivação* a recodificação da memória popular nos filmes de horror (capítulo IV);

- Analisar os filmes de horror a luz dos dispositivos filmicos de memória e de verdade (capítulo IV);
- Identificar as práticas de objetivação do corpo nos filmes de horror que os transformam em sujeitos do horror para o horror (capítulo IV);

Os objetivos que figuram no capítulo I foram definidos em função da necessidade de evidenciar a presença do corpo em todo o percurso realizado por Foucault, tendo em vista que muitos especialistas consideram a presença do objeto corpo apenas na genealógica (cf. SFORZINI, 2014).

Sendo Foucault nosso principal referencial teórico e o corpo nosso principal objeto em sua forma discursiva, sentimos essa necessidade de evidenciar tal presença. Da mesma forma que buscamos evidenciar as muitas formas de enunciados deste objeto seja na *História da Loucura*, n' *ONascimento da Clínica*, seja em *As palavras e as coisas* ou em *Vigiar e Punir*. Neste caso específico, a preocupação foi demonstrar que tanto discurso quanto enunciado em Foucault não têm os mesmos sentidos daqueles da pragmática, da retórica, da filosofia da linguagem, da tradição gramatical etc.

Ele esvaziou estes dois termos dos sentidos corriqueiros que foram estabelecidos por esses campos do saber. Mas ainda que Foucault tenha tentado esclarecer os sentidos propostos, sobretudo em *A arqueologia do saber*, muitos estudiosos de sua obra continuam os confundindo com aqueles. E, se retomamos a discussão sobre os novos sentidos atribuídos a estes dois termos por Foucault é porque “temos que conhecer as condições históricas que motivam nossa conceituação.” (FOUCAULT, 1995, p.232).

Em suma, este trabalho, cujo objeto de estudo é o discurso filmico do corpo no horror, tem como tema geral o sujeito em suas implicações com a memória, com o corpo e o poder. É justamente daí que vem o título: *Memória: corpo e poder na arqueogenealogia do sujeito no discurso filmico de horror*. Em outras palavras, é um trabalho comprometido com a ontologia de nós mesmo, esta “via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível.” (FOUCAULT, 2000, p. 368).

Quando nos perguntamos “quem somos hoje?”, esta questão que está intimamente ligada ao tempo presente, ao nosso presente, e ao mesmo tempo, ligada a nossa memória do hoje, do agora, e do ontem; pode “nos liberarmos tanto do Estado quanto do tipo de individualização que ele se liga.” (FOUCAULT, 1995, p.239). Em outras palavras, a questão “quem somos hoje?” é “o caminho da reflexão histórica sobre

nós mesmos.” (FOUCAULT, 2004, p.301). E por esse caminho, talvez, possamos neutralizar a ruína que a história nos causa, ao nos capturar.

PARTE I

**A VONTADE DE SABER: O CORPO NA
ARQUEOGENEALOGIA**

Capítulo I

*Pensando O Corpo Com Foucault: Nosso Percurso
Epistemológico e a composição da Metodologia*

CAPÍTULO I: PENSANDO O CORPO COM FOUCAULT: NOSSO PERCURSO EPISTEMOLÓGICO E A COMPOSIÇÃO DA METODOLOGIA

*O método, finalmente, nada mais é que esta estratégia.
Foucault*

1. Introdução

Este capítulo é dedicado ao tema do corpo situado na multiplicidade dos elementos atuais e virtuais¹ que estão ligados à questão do quem somos nós neste momento preciso em que vivemos; ou seja, é um capítulo que lida com o corpo sob a ordem do presente, nas práticas culturais, não apenas aquelas ligadas à produção de arte, mas, igualmente, às “instituições políticas, formas de vida social, proibições e imposições diversas.” (FOUCAULT, 2000, p. 60). Em outras palavras, estudamos o corpo sob o olhar soberano da arqueogenealogia de Foucault que libera o volume do invisível no visível.

Em vários de seus empreendimentos, Foucault, filósofo contemporâneo que revolucionou a forma de fazer história, analisou sistematicamente os corpos sob o eixo do saber, do poder e sob o eixo da ética. Estes corpos que irromperam de seus empreendimentos estavam sob o efeito de vários acontecimentos, mas o objetivo principal dessas pesquisas, empreendidas ao longo de mais de três décadas, era “criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos” (Foucault, 1995, p, 230). Foi desta forma que Foucault nos legou “um mosaico de corpos atravessados pela história” (SFORZINI, 2014, p. 9, tradução nossa) e uma maquinaria teórica para diagnosticar e operar tais corpos.

É justamente por causa deste mosaico complexo de corpos que irrompe de suas pesquisas e de sua maquinaria teórica, que precisamos voltar a Foucault; ou seja, por uma questão de endividamento teórico, tendo em vista que lançamos mão de algumas de ferramentas que fazem parte de sua maquinaria teórica, tais como: discurso, dispositivo, economia e tecnologias do poder etc.; e depois para reparar um equívoco

¹ Cf. Deleuze (1996). « L’actuel et le virtuel coexistent, et entrent dans un circuit qui nous ramène constamment de l’un à l’autre » (DELEUZE, 1996, p. 184).

cometido por aqueles que estudam a obra de Foucault negligenciando a presença e importância do corpo nos seus primeiros empreendimentos, compreendidos num conjunto que podemos chamar de fase arqueológica (cf. SFORZINI, 2014).

Há ainda outro motivo que diríamos ser efeito do “corpo viajantes” de Foucault que se mobilizava para fazer acontecer não apenas o trabalho de diagnosticador, mas do ativista e do professor, o que segundo, ele mesmo oferecia ao seu olhar míope um certo distanciamento da universidade francesa que lhe “permitiu, talvez, o restabelecimento de uma perspectiva mais justa sobre as coisas” (FOUCAULT, 2000, p.62). E esse contato, que o colocava cada vez mais próximo do público, provocava, ao mesmo tempo, acontecimentos que ressoam até hoje entre nós seja pela memória daquela geração, seja pela difusão digital de suas conferências e entrevistas pela internet ou ainda pelas pesquisas que foram afetadas por sua influência.

Foucault esteve no Brasil por cinco vezes. A primeira viagem ocorreu quando esboçava aquilo “que será uma de suas maiores obras, *As palavras e as coisas*”, em 1965 (BERT, 2013, p.32). Foi na Universidade de São Paulo que Foucault apresentou uma primeira versão desta obra. Sobre esta primeira vinda, ele comentou em abril de 1967: “provavelmente, não encontrei nos estudantes, a não ser no Brasil e na Tunísia, tanta seriedade e tanta paixão, paixões tão sérias, e, o que me encanta mais do que tudo, a avidez absoluta de saber.” (FOUCAULT, 2000, p. 63). Talvez este tenha sido um dos motivos que o tenha feito voltar em 1973 e 1974, quando escrevia *Vigiar e Punir*, e em 1975, quando o publicara. Retornaria pela última vez ao Brasil, no ano seguinte.

A julgar pelo título de suas conferências realizadas na PUC do Rio de Janeiro, *A verdade e as formas jurídicas*, torna-se evidente outro motivo para as vindas durante os anos de 1970: o interesse pela verdade “circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem.” (FOUCAULT, 1979, p. 14).

Além de ir ao encontro do cenário dos acontecimentos, talvez Foucault tenha experimentado exercitar nestas viagens seu *éthos* filosófico, desenhado a partir da *Aufklärung* de Kant. Daí, “a importância desses deslocamentos em seu trabalho, viagens que ele multiplica a partir de 1970 (Brasil, Japão, Canadá, Estados Unidos...)” (ARTIÈRES, 2004, p. 34).

Em suma, neste capítulo tratamos do tema do corpo, mas sob a ordem do discurso e sob o efeito de dispositivos do poder nos empreendimentos realizados por Foucault para justificar o seu efeito em nossa pesquisa de uma forma epistemológica.

Esta atitude talvez possa ser vista como uma forma de incorporar o *éthos*² filosófico de que fala Foucault no texto “*O que são as Luzes?*”, tão necessário à ontologia histórica de nós mesmos, a qual deve responder a uma série aberta de questões em trabalhos como este nosso em que supomos haver “sua coerência metodológica no estudo tanto arqueológico quanto genealógico de práticas enfocadas simultaneamente como tipo tecnológico de racionalidade e jogos estratégicos de liberdades” (FOUCAULT, 2000, p. 368).

Ora, há uma abertura de questões que a sua ontologia histórica nos oferece para diagnosticar e operar corpos como os dos filmes de horror, sob a ordem de uma sistematização precisa para responder: “como nos constituímos como sujeitos de nosso saber; como nos constituímos como sujeitos que exercem ou sofrem as relações de poder; como nos constituímos como sujeitos morais de nossas ações” (FOUCAULT, 2000, p.367). Depois porque seu modo de operar corpos vai mostrar “além do que se vê” (FOUCAULT, 1977a, p.18); ou seja, “em Foucault, o diagnóstico é construído a partir de alguns pontos que o olhar designou e a partir dos quais se desdobra o mapa da atualidade” (ARTIÈRES, 2004, p. 30). Talvez por isso, seu trabalho represente “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.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. XIII).

Estes são alguns dos principais motivos que nos levaram a optar pelo corpo teórico-prático desenvolvido por Foucault e por esta escolha que vamos retomar o percurso feito por Foucault, primeiramente pela *Arqueologia do saber*, obra em que ele procurou reparar as “imperfeições” em suas categorias de análise, superando as dificuldades encontradas em seus primeiros empreendimentos (*História da Loucura, O Nascimento da clínica e As palavras e as coisas*), “neste ponto, se determina uma empresa cujo perfil foi traçado” nestas obras. (FOUCAULT, 1972, p. 17). Depois, vamos percorrer a via da genealogia, tomando como ponto de partida, a genealogia do poder. Mas antes, tratemos de apresentar o corpus do nosso empreendimento em forma de tese acadêmica.

Dessa forma, nosso principal objetivo é utilizar o percurso realizado por Foucault para trilhar o nosso, demonstrando como sua maquinaria teórica continua a serviço de pesquisas que buscam diagnosticar o presente ao utilizar uma gama

² Optamos em adotar ao longo do texto a grafia francesa em razão da variação que há nas diversas traduções dos textos de Foucault em língua portuguesa, salvo em citações diretas.

diversificada de materiais que aparece nas práticas discursivas e nos dispositivos, os quais fazem parte de nossa sociedade ou sociedade de discurso, como chamou Foucault.

Para tanto, optamos em formar um *corpus* com filmes de horror porque julgamos que estas produções são uma espécie de “contra-espacos” que reúne um tipo de funcionamento em que o poder sobre os corpos se exerce em “contra-figuras” das transparências e da visibilidade que a modernidade tenta estabelecer, e também porque tais filmes são constituídos por cenários aparentemente calmos, mas obscuros, por surpresas e por posicionamento dos personagens em situações de violência gratuita, normalmente promovida por desempregados, vagabundos, retardados, velhos contra jovens adolescentes. Nestes termos, julgamos que os filmes de horror são uma nova forma de economia das relações do poder político que, ao mesmo tempo, questiona os excessos do poder, como um “contra-poder” em relação ao Estado, evidenciando os mecanismos de sujeição, e, em contrapartida, reforça a positividade da força útil do corpo produtivo e a negatividade do corpo improdutivo. Portanto, é desta economia, com sua multiplicidade, com a sua dispersão que buscamos iniciar a história dos modos pelos quais os corpos dos indivíduos são subjetivados em filmes de horror, ao demonstrar que tais filmes são uma nova tecnologia de controle social do corpo.

2. Apresentação do nosso *corpus* à moda *Anti-Rétro*

Atualidade, eis uma palavra que, a rigor, impõe a presença de Foucault neste empreendimento que trata dos corpos subjetivados em filmes de horror. De um lado, porque o cinema de horror, esta antiga contracultura, é hoje uma cultura dominante (cf. COURSDON; TAVERNIER, 1995), evidenciada por “uma onda crescente de produções [...] presentes na mídia televisiva e cinematográfica” (MILANEZ, 2011b, p.17); de outro, porque “ela se tornou uma instituição” (cf. CHEVALIER-CHANDEIGNE, 2014, p.6, nossa tradução) cuja prática pode figurar como uma microfísica do poder com a qual podemos levar a cabo a ontologia de nós mesmos, ao pensarmos com Foucault (2000, p.351): “o que somos, pensamos e fazemos hoje?”.

Esta questão norteou nossa escolha por sete filmes franceses e pelo período em que foram lançados justamente porque aparecem num momento de crise de identidade decorrente de duas outras crises: uma política e outra econômica bem semelhante àquele em que foram lançados os filmes que Foucault discutiu em algumas das entrevistas que concedeu, das quais destacamos uma que foi publicada na revista *Cahiers de Cinéma*

sob o título de *Anti-Rétro* e que tratou dentre outras coisas da possibilidade do aparecimento de filmes como *Le Chagrin et la Pitié*, de Marcel Ophüls, *Portiere di Notte*, de Liana Cavani, e *Lacombe Lucien*, de Louis Malle.

Essas produções constituem, aos olhos de Foucault, um fenômeno politicamente importante que “é o fenômeno de série, a rede constituída por todos esses filmes” (FOUCAULT, 2001, p. 334). Ela “é exatamente correlativa da impossibilidade – e cada um desses filmes acentua essa impossibilidade – de fazer um filme sobre as lutas positivas que puderam ocorrer na França em torno da guerra e da Resistência.” (FOUCAULT, 2001, p. 334).

Quando se veem esses filmes se aprende que o que se passou durante a Resistência é o contrário do que foi mostrado pela história oficial, ou seja, “se aprende aquilo de que deve se 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.’” (FOUCAULT, 2001, p. 333). Neste caso, há “uma espécie de ambiguidade” em que “‘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!’” (FOUCAULT, 2001, p. 333).

E isso é uma prova de que no cinema “há uma batalha pela história, em torno da história que se desenrola atualmente e que é muito interessante.” (FOUCAULT, 2001, p. 341). Esta batalha ocorre, sobretudo, quando se toma posse da memória popular. Daí, afirma Foucault: “é preciso tomar posse dessa memória, dirigir-la, regê-la, falar-lhe do que ela deve se lembrar.” (FOUCAULT, 2001, p.333). Mas foi isso que esta série filmica formada por *Le Chagrin et la Pitié*, *Portiere di Notte* e *Lacombe Lucien* realizou, não?

É interessante observar que vários filmes do cinema de horror norte-americano, produzidos no mesmo período em que esta série filmica aparece, apresentaram essa mesma forma de tomar posse da memória. Talvez por isso tenham tornado clássicos e seus diretores uma referência, como é o caso de *Night of the Living Dead* (A noite dos mortos vivos) de 1968, produção dirigida por George Andrew Romero, que traz a morte de Martin Luther King; *The Hills Have Eyes* (*Quadrilha de Sádicos*), de Wes Craven, filme lançado em 1977 e que faz uma crítica à Guerra do Vietnã, e *The Texas Chain Saw Massacre* (O Massacre da serra elétrica) que, além de reviver o caso de Ed Gein que chocou a sociedade norte-americana, faz uma crítica a crise do petróleo e a crise política do país (ARAÚJO; MILANEZ, 2015, p.103).

Outra observação não menos importante, é o fato de que nos últimos dez anos diretores franceses passaram a produzir filmes de horror, algo que meio inusitado na França, justamente tomando como referências os clássicos norte-americanos dos anos 70. Essas produções aparecem exatamente num momento de incertezas causadas pelas constantes crises na economia da União Europeia, da identidade francesa causada pela presença de imigrantes.

Nessa perspectiva, os filmes que constituem o nosso *corpus* não são apenas produções cinematográficas, mas meios de recodificação da memória popular, “que existe mas que não tem nenhum meio de se reformular” (FOUCAULT, 2001, p. 332).

Esses são alguns dos motivos que nos levaram a escolha de *Ils*, de David Moreau e Xavier Palud (2005), de *À l'intérieur*, de Julien Maury e Alexandre Bustillo (2007), de *Frontière(s)*, de Xavier Gens (2007), de *Martyrs*, de Pascal Laugier (2008), *Captif*, de Yann Gozlan (2009), de *La Meute*, de Franck Richard (2010) e, por fim, de *Derrière les murs*, de Pascal Sid e Julien Lacombe (2011).

E é com o olhar arqueogenealógico que vamos analisá-los, ou seja, sob a ordem da maquinaria teórica de Foucault que fez corpos irromperem ao observar, em suas pesquisas, que “ao se chocarem, ao se misturarem, ao sofrerem, provocam em sua superfície acontecimentos” (FOUCAULT, 2000, p. 246). E agora esta mesma maquinaria nos ajuda a observar os corpos do nosso *corpus*, fazendo com que sejam percebidos na materialidade fílmica de horror onde vamos descobrir outros acontecimentos.

2.1. *Anti-Rétro* e a memória em Foucault

Esta entrevista que Foucault concedeu a Pascal Bonitzer, a Serge Daney e a Serge Toubiana para a revista *Cahiers du Cinema*, como mencionamos há pouco, resume bem qual a importância da memória na batalha pela história que ocorre também no cinema e na televisão contemporaneamente cujos motivos dessa batalha é, sem dúvida, a vontade de estereotipar, de estrangular o que Foucault chamou, nesta entrevista, de “memória popular”, e, ao mesmo tempo, “de propor, de impor às pessoas uma chave de interpretação do presente.” (FOUCAULT, 2001, p. 341).

Foucault nos lembra, durante a entrevista, que não podemos esquecer-nos de “que o nacionalismo foi o ambiente do nascimento da história do século XIX e sobretudo do seu ensino.” (FOUCAULT, 2001, p. 331). É nesta história que os

processos de heroificação se dão claramente. Daí, ele questiona: “como a história chegou a sustentar e a recuperar o que se passou, a não ser por um procedimento que fosse o da epopeia, isto é, se narrando como uma história de heróis? Foi assim que se escreveu a história da Revolução Francesa.” (FOUCAULT, 2001, p. 334).

Mas como a memória aparece nos trabalhos genealógicos de Foucault? E de onde ela surgiu? A crítica à história tradicional que encontramos no trabalho de Foucault pode ser vista como um eco da apologia da transgressão da história realizada inicialmente pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre na revista dos Anais (*Revue des Annales*). Mas, de certa forma, é com Foucault que esta nova perspectiva ganha o risco da inquietação, uma grande contribuição para os historiadores da Nova História, como reconhece Le Goff num colóquio consagrado aos dez anos da morte do filósofo que aconteceu em Paris (cf. LE GOFF, 2003). Diríamos que Michel Foucault sofreu a influência da primeira geração e influenciou a geração de Pierre Nora, a mesma de Le Goff.

A Nova História (ou História das mentalidades) surgiu justamente das ideias debatidas na revista dos Anais fundada em 1929 por Marc Bloch e Lucien Febvre. Anos mais tarde, contou com trabalhos realizados por uma nova geração da qual fizeram parte Lefebvre, Braudel e jovens como Foucault e Delumeau, dentre outros.

Em 1932, o primeiro texto desta nova filosofia aparece com Georges Lefebvre que escreve a respeito do Grande medo de 1789 (*Grande peur de 1789*). Lucien Febvre publicará em 1956 um artigo sobre “o sentimento de segurança”. São trabalhos que evidenciam um novo modo de refletir sobre os possíveis objetos históricos.

Em 1944, Bloch escreverá o manuscrito de *Apologia da História ou ofício de historiador*. Mesmo não tendo tempo para concluir o texto, porque foi preso pelas tropas de Hitler que invadiram Paris, deixou claro que cabe ao historiador ou ao cientista fazer suas escolhas na definição e elaboração do objeto, já que “a realidade humana, como a do mundo físico, é enorme e variada” (BLOCH, 2001, p. 128). Bloch também afirmou que “os fatos históricos são, por essência, fatos psicológicos” (2001, p. 157).

As leituras destes textos iniciais da Nova História irão excitar e atrair jovens como Ferdinand Braudel, autor de obras como *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Felipe II* e *Les memoires de la Mediterranée*; Jean Delumeau que escreveu em 1978, *La Peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècles)*, e Foucault que escreveu, dentre várias obras, a *História da Loucura* e a *História da*

Sexualidade.

Se esta História nova fez com que Braudel, em uma única obra, *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Felipe II*, incorporasse toda a filosofia dos *Annales*; em Foucault, ela parece ter encontrado uma maneira de interrogar a História a partir dos jogos de possibilidades e impossibilidades de uma política da História em “um uso rigorosamente instrumental” (cf. FOUCAULT, 2006, p. 99).

De acordo com Williams (2012), filósofo norte-americano, temos em Foucault um modo revolucionário de pensar a História que buscava mudar o modo como a História é escrita. No dizer de Le Goff (2003, p. 204), parecia que Foucault “desejava fazer sacudir as estruturas da história tradicional e as quebrar”. Os “novos objetos da história” como o corpo, o sexo, a morte, o medo lhes interessava por causa do tremor de terras que emitiam (cf. LE GOFF, 2003).

Mas, como dissemos anteriormente, Foucault começou a privilegiar o discurso, em suas análises arqueológicas, ou seja, para tratar desses novos objetos, de que se refere Le Goff acima, tratando-os como discursos difundidos nas instituições por meio de práticas discursivas em que o saber e o poder aparecem interligados; ou seja, isso era o que faltava ao seu trabalho e que ele chamou de problema do “regime discursivo”, dos efeitos de poder próprios do jogo enunciativo. Era isso que Foucault afirmou ter confundido “demais com sistematicidade, a forma teórica como o paradigma.” (FOUCAULT, 1979, p. 4).

É nesse sentido que ele diz que “no ponto de confluência da *História da Loucura* e *As palavras e as coisas*, havia, sob dois aspectos muito diversos, este problema central do poder que eu havia isolado de forma ainda muito deficiente.” (FOUCAULT, 1979, p. 4). Dessa maneira, Foucault vai ampliando a noção de discurso. Em 1969 no livro *Arqueologia do Saber*, ele admite ter feito vários usos do discurso e, pouco a pouco, acreditou ter “multiplicado seus sentidos” (FOUCAULT, 1987, p. 90).

No ano seguinte, ao proferir, no *Collège de France*, a aula inaugural da cátedra *História dos Sistemas de pensamento*, ele apresentou seu projeto de trabalho para os anos que iria realizar ali, com a hipótese de que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída a partir de um certo número de procedimentos cuja função seria conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1996, p. 8-9). Foucault afirmou naquele momento que “por mais que o discurso pareça pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente,

sua ligação com o desejo de poder” (FOUCAULT, 1996, p. 10). O que implica dizer que o desejo de poder pelo qual nós queremos nos apropriar está sempre no discurso e que as interdições estão em sua ordem.

A *memória* aparece quase sempre na ordem das discussões acerca da crítica que Foucault faz à maneira como a História tradicional elabora os longos períodos históricos, sob a ordem da continuidade, fazendo da consciência humana o sujeito originário de todo o devir.

Em *As palavras e as coisas*, Foucault vai tratar da memória como uma das funções maiores da História, ao lado do mito, da transmissão da Palavra e do Exemplo, veículo da tradição, consciência crítica do presente, decifração do destino da humanidade, antecipação do futuro ou promessa de um retorno (cf. FOUCAULT, 1981, p. 508).

Já em *Arqueologia do Saber*, Foucault diz que “é preciso desligar a história da imagem com que ela se deleitou durante muito tempo e pela qual encontrava sua justificativa antropológica: a de uma memória milenar e coletiva que se servia de documentos materiais para reencontrar o frescor de suas lembranças” (FOUCAULT, 1987, p. 7).

No entanto, a *memória*, na arqueologia, vai aparecer ligada aos procedimentos da análise arqueológica, aparecendo justaposta a outras palavras, formando sintagmas como campo e *domínio de memória*. O primeiro “está ligado às formas de hierarquia e de subordinação que regem os enunciados de um texto”, enquanto que o segundo “trata-se dos enunciados que não são nem mais admitidos nem discutidos, que não definem mais, conseqüentemente nem um corpo de verdades nem um domínio de validade” (FOUCAULT, 1987, p.65). Estas duas noções estão intrinsecamente ligadas à definição dos *procedimentos de intervenção* usados na análise arqueológica.

Mas a memória apresentada em *Arqueologia do Saber* é ainda um prenúncio da discussão que explode nos primeiros anos de 1980, coincidentemente, os últimos de vida daquele que esteve à frente da cátedra *História dos sistemas de pensamento*, no secular *Collège de France*, o que não quer dizer que nos empreendimentos realizados por Foucault ela tenha tido pouca importância; muito pelo contrário, a memória está no jogo que a disciplina história instaura para estabelecer memórias, ou seja, mais do que retomar, recuperar ou fazer lembrar, a história acadêmica suprime certas memórias para instaurar séries com longos períodos, estágios ou fases, que detêm em si seu princípio de coesão e com isso “as continuidades se puderam estabelecer” (FOUCAULT, 1972, p.

6). É dessa maneira que “a história propriamente dita, a história pura e simplesmente, parece apagar, em benefício das estruturas fixas, a irrupção dos acontecimentos.” (FOUCAULT, 1972, p. 6).

Ao procurar “definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações” (FOUCAULT, 1972, p. 7), esta história vai tornando as multiplicidades invisíveis e, com isso, certas memórias, que se acabam residindo no espaço da impossibilidade neste jogo que determina o que é possível na história. Por uma via contrária, “a história do pensamento, dos conhecimentos, da filosofia, da literatura parece multiplicar as rupturas e buscar todas as perturbações da continuidade” (FOUCAULT, 1972, p. 6). Mais adiante, retomaremos este ponto da descontinuidade na seção dedicada à obra *As palavras e as coisas*. Voltemos de novo ao *corpus* e sua relação com os empreendimentos de Foucault.

2.2. O *corpus* presente sob os eixos de Foucault

A princípio, podemos lançar mão da arqueologia para tratar do eixo do saber, mostrando “como as proibições, as exclusões, os limites, as valorizações, as liberdades, as transgressões da sexualidade, todas as manifestações, verbais ou não, estão ligadas a uma prática discursiva determinada.” (FOUCAULT, 1972, p. 219). Dito de outro modo, podemos nos apoiar na arqueologia do saber para pesquisarmos “se o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos, não foram, na época considerada, nomeados, enunciados, conceituados em uma prática discursiva” (FOUCAULT, 1972, p. 220).

Depois, para lidar com o eixo do poder, lançamos mão da genealogia do poder com a qual podemos tratar de uma certa economia política que supomos estar por trás da produção dos corpos nos filmes de horror, a qual, por sua vez, seria responsável pela gestão e promoção de subjetividades. E, por fim, sob o eixo da ética, buscamos discutir a respeito da estética da existência, ao observar os efeitos éticos nos corpos do filme de horror que, segundo Chevalier-Chandeigne (2014), provocam um sentimento moral de piedade ou de amor ao nosso próximo. Nestes termos, ela se liga a uma “questão do tempo presente e daquilo que somos neste exato momento” (FOUCAULT, 1995, p. 239) e do seu inverso: “recusar o que somos.” (FOUCAULT, 1995, p. 239), como algo necessário que parta de uma questão precisa que se encontra no presente para “diagnosticar o que é atualidade”. Dessa forma, não se trata de uma estética do belo,

mas, de uma estética para descrever o comportamento moral do presente, seja no sentido da estética, seja no sentido do presente.

Ora, se considerarmos com Coursodon e Tavernier (1995) que os filmes de horror fazem hoje parte de uma contracultura dominante e que neles “se produzem, de um lado, discursos de exclusão e intolerância, baseados na representação da desordem [...]; de outro lado, determina uma ordem a ser seguida, mostrando em negativo como devemos ser e nos portar socialmente” (MILANEZ, 2011, p.20), logo estamos considerando que estes filmes apresentam condições de possibilidade histórica para se fazer a história dos modos pelos quais os corpos dos indivíduos são subjetivados no tempo presente, cuja hipótese principal é que estes modos ocorram pelo movimento da câmera e pelos planos filmicos tornando o suplício dos corpos mais reais causando o suplício também nos olhos de quem assiste às cenas em que tal ação acontece. Eles são uma espécie de cerimônia pela qual o corpo passa para entrar no horror.

Em suma, é um trabalho que pretende contribuir em dimensões específicas com estudos que tomam o discurso filmico como objeto de análise, sobretudo, aqueles desenvolvidos por Milanez (2001; 2004; 2005; 2006; 2007a; 2007b; 2009a; 2009b; 2010; 2011a; 2011b; 2013) e por sua equipe formada de jovens pesquisadores, e ao mesmo tempo, evidenciar os trabalhos de Foucault que colocam o corpo numa rede entre saber e poder.

3. Olhares, estrutura, discursos e dispositivos na arqueogenealogia do corpo

Como dissemos anteriormente, o corpo se tornou um objeto discursivo (incontornável), em Foucault, ainda nos primeiros empreendimentos que privilegiavam o eixo do saber, compreendendo toda a década de 1960, período que ficou conhecido como fase arqueológica. Daí, podemos dizer que “desde o início ele se interessou pelo corpo conforme era investigado pelos cientistas e pelo poder que reside em instituições especializadas” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.126). Na década seguinte, o corpo aparece em pesquisas consagradas ao eixo do poder em meio a uma preocupação que também o colocava sob o eixo da ética.

As principais obras que correspondem ao período arqueológico são *História da Loucura*, publicada primeiramente, em 1961, sob o título de *Folie et Dérison*; *Nascimento da Clínica*, em 1963; *As palavras e as coisas*, seu grande sucesso editorial, será lançada em abril de 1966. Até a publicação deste livro, cujo subtítulo é *uma*

arqueologia das ciências humanas, a posição de Foucault no campo intelectual era marginal em todos os sentidos e desfrutava “deliberadamente de sua proximidade – em última instância, relativa – com o estruturalismo.” (BERT, 2013, p. 33). Três anos mais tarde será a vez de *Arqueologia do Saber*, “um trabalho de metodologia relativo às formas de existência da linguagem em uma cultura como a nossa” (FOUCAULT, 2000, p. 62).

Neste ponto se determina uma empresa cujo perfil foi traçado por *Histoire de la Folie, Naissance de la Clinique, Les Mots et les Choses*, muito imperfeitamente. Trata-se de uma empresa pela qual se tenta medir as mutações que se operam, em geral, no domínio da história; empresa onde são postos em questão os métodos, os limites, os temas próprios da história das ideias; empresa pela qual se tenta desfazer as últimas sujeições antropológicas; empresas que quer, em troca, mostrar como essas sujeições puderam-se formar. (FOUCAULT, 1972, p. 17).

Dessa maneira, este novo trabalho não era a retomada e a descrição exata do que se pode ler em *Histoire de la Folie, Naissance de la Clinique ou Les Mots et les Choses*, já que “em muitos pontos, ele é diferente, permitindo também diversas correções e críticas internas” (FOUCAULT, 1972, p. 19). Nestes trabalhos, Foucault tentou “introduzir análises de estilo estruturalista em domínios nos quais elas não haviam penetrado até o presente, ou seja, no domínio da história das ideias, da história dos conhecimentos, da história da teoria.” (FOUCAULT, 2000, p.61-62). Neste caso, Foucault admitiu ter sido levado “a analisar em termos de estrutura o nascimento do próprio estruturalismo” (FOUCAULT, 2000, p. 62), e que teria com o estruturalismo uma relação ao mesmo tempo de distância e de reduplicação. Esta última, segundo ele, porque não quis falar do estruturalismo sem falar da sua linguagem, aquela porque falou dele ao invés de praticá-lo. (FOUCAULT, 2000).

Mas, ao menos, Foucault reconheceu que o estruturalismo “permitiu o surgimento de novos objetos científicos desconhecidos até então (a língua, por exemplo), como também descobertas em domínios já conhecidos: a solidariedade das religiões e das mitologias indo-europeias, por exemplo.” (FOUCAULT, 2000, p.59).

As evidências estão nos trabalhos de Lévi-Strauss, no campo da etnologia; nos de Jacques Berque, na sociologia; nos de Barthes, no domínio da análise literária, sobretudo, as obras dedicadas a Racine e, por fim, o trabalho de Dumézil “em que ele relaciona a religião romana com um conjunto das mitologias e das religiões indo-europeias.” (FOUCAULT, 2000, p.62). É justamente por esta análise estrutural feita por

Dumézil, em *La religion romain archaïque*, que Foucault se inspira para compor parte de sua metodologia de a *História da Loucura*, como demonstraremos mais na frente.

As obras seguintes de Foucault ainda vão demonstrar esta influência ou aproximação do estruturalismo que, aos poucos, vai desaparecendo num esforço hercúleo para purificar seu método; ao mesmo tempo, este esforço vai se transformando numa espécie de crepúsculo da fase arqueológica, marcada com o abandono do projeto de criar uma teoria do discurso que ocorre após a publicação de *A arqueologia do saber*, obra que “representa mais um ponto final do que um recomeço radical.” (MACHADO, 2007, p. 156). Dito de outro modo, esta obra “é mais uma etapa – a última – de uma trajetória em que a arqueologia, para clarificar o seu exercício, define sua especificidade.” (MACHADO, 2007, p. 156). Tal especificidade “serve para isolar discursos-objetos, ela serve para distanciar e desfamiliarizar os discursos sérios das ciências humanas. Isso, por sua vez, permite a Foucault levantar as questões genealógicas” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. XXV).

Mas quando entrou para o prestigiado Collège de France, “ele ainda estava tentando preservar sua teoria arqueológica e complementá-lo com a genealogia.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p 116-117). Em fevereiro de 1975, Foucault publica *Vigiar e Punir*, obra que inaugura o período genealógico, mas, agora os procedimentos arqueológicos complementam a genealogia. Este livro é, para Foucault (1977, p. 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. Portanto, este é um livro “que deve servir de pano de fundo histórico para diversos estudos” (Foucault, 1975, p.262)³.

Esta genealogia elaborada por Foucault “foi o maior passo em direção a uma complexa análise do poder mais satisfatória e autoconsciente.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.118). Nestes termos, “*não há pré e pós-arqueologia em Foucault*. Contudo, o peso e a concepção destas abordagens mudaram no decorrer de seu trabalho” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 116, grifos dos autores). Neste seu projeto genealógico, “Foucault é obviamente influenciado pela descrição nietzschiana de corpo” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.124).

Tal influência torna-se mais evidente nesta fase genealógica, quando o corpo

³Esta é a nota de número 12, referente a uma passagem da página 219 (capítulo II da quarta parte de *Vigiar e Punir*). As notas dos capítulos figuram no final de cada uma das quatro partes do livro.

aparece ligado a dispositivos e como parte de uma tecnologia do poder e da biopolítica, e “a genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história”, devendo “mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo.” (FOUCAULT, 1979, p.22).

Mas, como vimos antes, o corpo não estava ausente de seus interesses nas pesquisas iniciadas nos anos de 1960. Ele estava lá na história do saber empírico presente em “descrições qualitativas, narrações biográficas, demarcação, interpretação e recorte dos signos, raciocínios por analogia, dedução, estimativas estatísticas, verificações experimentais, e muitas formas de enunciados” (FOUCAULT, 1972, p. 57). Essas diversas modalidades de enunciação, assim chamadas por Foucault em *Arqueologia do saber*, são exemplos tomados de *O nascimento da clínica*. Além de formarem “um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo” (FOUCAULT, 1972, p. 62), na análise proposta; essa diversidade de elementos materiais usados por Foucault permite mostrar como seu trabalho tinha uma preocupação com os elementos que compõem certos quadros do saber cujo feixe de relações se encontra o jogo. Nesse caso, o discurso médico é um bom exemplo porque ele instaura “um sistema de relações que não é ‘realmente’ dado nem construído *a priori*” (FOUCAULT, 1972, p. 60); este certo número de elementos distintos constitui “esse feixe de relações” (FOUCAULT, 1972, p. 60). Nessa perspectiva, os objetos, os lugares institucionais e técnicos estão ligados aos “sujeitos que percebem, observam, descrevem, ensinam etc.” (FOUCAULT, 1972, p. 60).

3.1. Objeto de saber incontornável e multiforme: arqueologicamente descrito

Nas análises arqueológicas, Foucault afirmou “tomar o discurso em sua existência manifesta, como uma prática que obedece a regras”, tentando “tonar visível o que só é invisível na superfície das coisas” (FOUCAULT, 2000, p. 152) para “definir relações que estão na própria superfície dos discursos” (FOUCAULT, 2000, p. 152).

É uma fase em que ele não procurou “estudar o começo no sentido da origem primeira, do fundamento a partir do qual todo o resto seria possível” (FOUCAULT, 2000, p. 151), recusando-se a “ideia de cavações” (FOUCAULT, 2000, p. 152). Neste sentido, “a palavra arqueologia não tem o valor de antecipação; designa somente uma das linhas de abordagem para a análise das performances verbais: especificação de nível

– o do enunciado e do arquivo; determinação e esclarecimento de um domínio” (FOUCAULT, 1972, p. 234). “a arqueologia é um nome dado a uma certa parte da conjuntura teórica de hoje” (FOUCAULT, 1972, p. 236).

Em suma, ela jamais foi apresentada “como uma ciência, nem mesmo como os primeiros fundamentos de uma ciência futura” (FOUCAULT, 1972, p. 234). Mas, com sua arqueologia, Foucault tentou “medir as mutações que se operam, em geral, no domínio da história; empresa onde são postos em questão os métodos, os limites, os temas próprios da história das ideias; empresa pela qual se tenta desfazer as últimas sujeições antropológicas” (FOUCAULT, 1972, p. 17). Portanto, trata-se de um livro que é o resultado de exercício crítico incessante de seu próprio pensamento em que ele pretendia “mostrar como essas sujeições puderam formar. Estas tarefas foram esboçadas em uma certa desordem, e sem que sua articulação geral fosse claramente definida.” (FOUCAULT, 1972, p. 17-18).

Esta obra foi publicada no mesmo ano em que ele foi eleito para figurar no seletivo grupo de intelectuais franceses no *Collège de France*, uma instituição fundada no século XVI, no reinado de François I, protetor de Da Vinci. Sua indicação foi feita à Assembleia de Professores desta prestigiada instituição pelo filósofo Jules Vuillemin, para suprir a vaga deixada com a morte de Jean Hyppolite. Foi Vuillemin quem nomeou a famosa cátedra *História dos sistemas do pensamento* que Foucault ocupou de 1970 até 1984, quando foi internado no hospital *La Pitié Salpêtrière* em junho deste mesmo ano, vindo a falecer. Coincidentemente, este hospital tinha sido alvo de suas pesquisas sobre a loucura e sobre a desordem das famílias, um de seus últimos trabalhos realizado em parceria inédita com Arlette Farge, publicado também em 1984.

3.1.2. O corpo em unidades e regularidades do discurso nas ciências empíricas

Ao buscar corrigir as imperfeições de seu método arqueológico, que foram encontradas nos empreendimentos anteriores a 1969, algo que já previsto conforme nota de rodapé⁴ que aparece na introdução de *As palavras e as coisas*, Foucault leva a cabo sua missão de tornar a arqueologia “uma espécie de teoria para uma história do saber empírico.” (FOUCAULT, 2000, p. 157). Mas, ao mesmo tempo, uma teoria do discurso.

⁴ Nesta nota de número 1 diz que “os problemas de método suscitados por tal ‘arqueologia’ serão examinados em uma próxima obra.” (cf. FOUCAULT, 1981, p. XIX).

Nesta sua nova empreitada arqueológica, ele afirma que com “ela tenta formular em termos gerais (e não sem muitas retificações e elaborações), os instrumentos que essas pesquisas utilizaram ou criaram para atender às necessidades da causa.” (FOUCAULT, 1972, p.18). Para Foucault,

As pesquisas sobre loucura e o aparecimento de uma psicologia, sobre doença e o nascimento de uma medicina clínica, sobre as ciências da vida, da linguagem e da economia, foram tentativas de certa forma cega: mas elas se esclareciam sucessivamente, não somente porque precisavam, pouco a pouco, seu método, mas por que descobriam – neste debate sobre o humanismo e antropologia – o ponto de possibilidade histórica. (FOUCAULT, 1972, p.18-19).

Foi esta uma das razões que o levou “a construir toda essa maquinaria teórica de *A arqueologia do saber*” (FOUCAULT, 2000, p. 157). Mas esta obra é um grande labirinto cuja aventura vai deslocando seu propósito ao abrir-lhe subterrâneos que, ao enterrá-lo longe dele mesmo, encontra-lhe “desvios que resumem e deformam seu percurso” (FOUCAULT, 1972, p. 20). Talvez por isso, pareça “um livro de leitura difícil?” (FOUCAULT, 2000, p. 157). E realmente é uma leitura que demanda as leituras dos empreendimentos anteriores, porque em vários momentos Foucault evoca exemplos tomados de *História da loucura*, do *Nascimento da clínica* e de *As palavras e as coisas*. *A arqueologia do saber* é, sem dúvida, um dispositivo de releitura dessas obras. Este livro é um grande labirinto de grau máximo de dificuldade.

Após a introdução deste livro, o leitor se depara com capítulo intitulado *As unidades do discurso* no qual Foucault apresenta uma série de problemas encontrados nessas pesquisas tais como: “o emprego dos conceitos de descontinuidade, de ruptura, de limiar, de série, de transformação” (FOUCAULT, 1972, p.23). Estes problemas colocavam “não somente questões de procedimento, mas também problemas teóricos.” (FOUCAULT, 1972, p. 23). Só que para resolvê-los, havia “um trabalho negativo a ser realizado: libertar-se de todo jogo de noções que diversificam, cada uma a sua maneira, o tema da continuidade.” (FOUCAULT, 1972, p. 23).

Apesar de começar este capítulo falando desses problemas e desse trabalho negativo que terá que ser feito para corrigir as imperfeições do método arqueológico, a questão incontornável é: que unidades formam o discurso? Ou seja, é preciso saber que unidades formam um discurso. A princípio, Foucault toma “por marco inicial unidades inteiramente formadas (como a psicopatologia, ou a medicina, ou a economia política)” (FOUCAULT, 1972, p. 29).

Mas, depois Foucault se depara com algo inusitado: “aparece, assim, o projeto de uma *descrição dos acontecimentos* como horizonte para a busca das unidades que se formam. Essa descrição se distingue facilmente da análise da língua.” (FOUCAULT, 1972, p. 30). Ela também “se opõe à história do pensamento.” (FOUCAULT, 1972, p. 30). Mas a grande diferença, em relação à língua e ao pensamento, se deve ao fato de se isolar “a instância do acontecimento enunciativo” sem “relacioná-la com operadores de síntese que sejam puramente psicológicos (a intenção do autor, a forma de seu espírito, o rigor de seu pensamento, os temas que o obcecaram, o projeto que atravessa sua existência e lhe dá significação)” (FOUCAULT, 1972, p. 32), para poder “apreender outras formas de regularidade, outros tipos de relações” (FOUCAULT, 1972, p. 32), fazendo “aparecer, em sua pureza, o espaço em que se desenvolvem os acontecimentos discursivos” (FOUCAULT, 1972, p. 33), sem, com isso, tentar restabelecê-lo em um isolamento que nada poderia superar, de forma a não fechá-lo em si mesmo, mas o tornando “livre para descrever, nele e fora dele, jogos de relações” (FOUCAULT, 1972, p. 33).

Este projeto de descrição dos acontecimentos discursivos permite “restituir ao enunciado sua singularidade de acontecimento e mostrar que a descontinuidade não é somente um desses grandes acidentes que produzem uma falha na geologia da história, mas já no simples fato do enunciado” (FOUCAULT, 1972, p. 32). Nestes termos, “o enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente.” (FOUCAULT, 1972, p. 32). Mas isso em si não é suficiente para sair de novo corredor que adentramos neste labirinto chamado arqueologia do saber. Portanto, ao anunciar “que só vai se ocupar dos enunciados” (DELEUZE, 1988, p. 13), Foucault “não vai tratar daquilo que era, de mil maneiras, a preocupação dos arquivistas anteriores: as proposições e as frases.” (DELEUZE, 1988, p. 13).

Dessa maneira, o próprio Foucault explica que é preciso fixar o vocabulário para continuar e conseguir encontrar a saída, ou seja, é preciso definir o que é enunciado e, neste caso, “o problema se coloca: se o enunciado é uma unidade elementar do discurso, em que consiste? Quais os seus traços distintivos?” (FOUCAULT, 1972, p.91). Mas antes de responder a esses questionamentos é preciso ter em mente que frase, proposição e enunciado não tem o mesmo sentido no projeto arqueológico, tendo em vista que

A frase é uma unidade gramatical de elementos que estão ligados por regras linguísticas. O que os lógicos chamam de proposição é um conjunto de símbolos regularmente construídos; pode-se dizer sobre uma posição se ela é verdadeira ou falsa, correta ou não. O que chamo de enunciado é um conjunto de signos, que pode ser uma frase, uma proposição, mas considerada no nível de sua existência. (FOUCAULT, 2000, p. 158).

Este é um trabalho negativo que Foucault realiza para libertar sua noção de enunciado das amarras da língua e da lógica. Como resultado desse esforço, ele responde a primeira questão que apresentamos há pouco, dizendo que “não há razão para espanto por não ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e unidades possíveis” (FOUCAULT, 1972, p.99), fazendo aparecer com conteúdos concretos, no tempo e no espaço. Portanto, “é essa função que é preciso descrever agora como tal, ou seja, em seu exercício, em suas condições, nas regras que controlam e no campo em que se realiza.” (FOUCAULT, 1972, p. 99).

Nestes termos, o enunciado “não é nem sintagma, nem regra de construção, nem forma canônica de sucessão e de permutação, mas sim o que faz com que existam tais conjuntos de signos e permite que essas regras e essas formas se atualizem.” (FOUCAULT, 1972, p. 100).

É a modalidade de existência própria desse conjunto de signos que Foucault chamou de enunciado, “modalidade que permite ser algo diferente de uma série de traços, algo diferente de uma sucessão de marcas em uma substância, algo que difere de um objeto qualquer fabricado por um ser humano” (FOUCAULT, 1972, p. 123). É esta “modalidade que lhe permite estar em relação com um domínio de objetos, prescrever uma posição definida a qualquer sujeito possível, estar situado entre performances verbais, estar dotado, enfim, de uma materialidade repetível.” (FOUCAULT, 1972, p. 123).

Nessa perspectiva, “o discurso é constituído por um conjunto de sequências de signos, enquanto enunciados, isto é, enquanto lhes podem atribuir modalidades particulares de existência.” (FOUCAULT, 1972, p. 124). Neste caso, “o enfoque de Foucault se estreita em uma questão específica: Quem pode ser considerado seriamente? Isto é, quem tem o direito de falar com a pretensão de que aquilo que fala é verdade?” (DREYFUS, RABINOW, 1995, p.76).

3.2. História da loucura: da exclusão do corpo leproso à experiência da loucura

A *História da Loucura na Idade Clássica* é, certamente, a mais pirotécnica de todas as obras de Foucault, quer seja pela novidade metodológica que se apresenta, quer seja pelas críticas violentas e ambivalentes que sofreu nos anos seguintes a sua publicação, quando “podemos, aliás, avaliar o poder de intrusão do acontecimento foucaultiano de 1961 pela resistência que suscitou.” (RODINESCO, 2007, p.115). Mas, a primeira vista,

A história da loucura pode dar a impressão de ser um livro quer seja sobre a história da medicina, quer seja sobre a história das práticas de internamento e do tratamento de um certo número de indivíduos identificados como loucos. Mas, no fundo, pode-se ler igualmente este livro como uma das grandes reflexões sobre o tema do poder nas sociedades contemporâneas (LASGASNERIE, 2014, p. 23, tradução nossa).

A ideia de fazer a história da loucura teria surgido de um pedido que foi feito a Foucault por Colette Duhamel para fazer a história da psiquiatria, mas ele lhe propôs “um livro sobre a relação entre médico e o louco. O eterno debate entre razão e desrazão.” (FOUCAULT, 1999, p.162). Esta sua contraproposta veio de “uma certa presença da loucura na literatura” (FOUCAULT, 1999, p.162). Foi justamente esta presença que o interessou e o guiou. Com efeito, ele “não quis escrever a história da nosografia psiquiátrica, e tampouco quis estabelecer listas reunindo todos os tipos de etiquetas psiquiátricas” (FOUCAULT, 1999, p. 331); mas pensou “em escrever uma história que nunca apareceria, a dos loucos. O que é ser louco? Quem o decide? A partir de quando? Em nome de quê?” (FOUCAULT, 2006, p. 70).

As respostas para estas questões podem ser encontradas logo nas primeiras páginas deste livro, “com uma descrição da exclusão e do confinamento dos leprosos em uma rede de leprosários que, durante a Idade Média, se disseminou nas proximidades das cidades europeias.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.3). Com a sua *História da Loucura*, Foucault diz que “quis fazer uma espécie de crítica social” (FOUCAULT, 1999, p.245). Para isso, ele vai buscar em Dumézil a ideia de estrutura com a qual “quis descrever a modificação de uma estrutura exclusiva.” (FOUCAULT, 1999, p.163). Ou seja, com ela, Foucault tentou “descobrir formas estruturadas de experiências cujo esquema pudesse ser encontrado, com modificações, em diversos níveis”, tal como Dumézil fez para o mito (FOUCAULT, 1999, p. 162-163).

Dessa maneira, ele pôde observar que “há uma relação entre nova forma de exclusão e a experiência da loucura, em um mundo dominado pela ciência e uma filosofia racionalista” (FOUCAULT, 1999, p. 163). É justamente “essa estrutura da experiência da loucura, que é inteiramente da história, mas cuja sede é em seus confins, e ali onde ela se decide, constitui o objeto deste estudo.” (FOUCAULT, 1999, p.157).

É justamente nestes espaços destinados inicialmente ao confinamento dos leprosos que Foucault começa a história da loucura, composta por um conjunto histórico de noções, instituições, medidas jurídicas e policiais, conceitos científicos que foram estudados sob a estrutura da segregação social, da exclusão (cf. FOUCAULT, 1999). Nesta crítica social,

“O poder é um operador de exclusão entre o interno e o externo. O poder separa, divide e cria uma parte sombria, obscura da sociedade. A história da loucura é a história de todos estes processos de exclusão, de separação, de segregação, do confinamento de um certo número de indivíduos fora do mundo social, do mundo ‘normal’ (LASGASNERIE, 2014, p. 24, tradução nossa).

O maior exemplo de todos esses processos de exclusão seja talvez aquele da prática iniciada pelo grande internamento que, de acordo com Foucault (1999, p. 289), “foi geralmente praticado na sociedade capitalista.”. Neste processo, “o pobre, o miserável, o homem que não pode responder por sua própria existência, assumiu no decorrer do século XVI uma figura que a Idade Média não teria reconhecido.” (FOUCAULT, 1978, p. 56). Mas, “trabalho e ociosidade traçaram no mundo clássico uma linha de partilha que substituiu a grande exclusão da lepra.” (FOUCAULT, 1978, p. 72). “em toda a Europa o internamento tem o mesmo sentido, se for considerado pelo menos em suas origens” (1978, p. 66).

3.2.1. A *Stultifera navis*: um capítulo na experiência ocidental da loucura

Em *História da Loucura*, A *Stultifera navis* figura como uma das múltiplas formas expressivas da literatura na Renascença, ao lado, da pintura de “Jerônimo Bosch com *A cura da Loucura* e *A nau dos Loucos*, até Brueghel e sua *Dulle Grete* [chamada de *Margot la fole*, em francês]; e a gravura transcreve aquilo que o teatro e a literatura já usaram: os temas sobrepostos da Festa e da Dança dos Loucos” (FOUCAULT, 1978, p. 15, adendo nosso).

A *Stultifera navis* aparece como “uma composição literária, emprestada sem dúvida do velho ciclo dos argonautas [...] ressuscitado entre os grandes temas míticos e ao lado de Blauwe Schute de Jacob Van Oestvoren em 1413, de Borgonha” (FOUCAULT, 1978, p.9). Originalmente, o texto foi escrito em alemão por Brant, mas “cinco anos depois traduzida para o latim” (FOUCAULT, 1978, p.9). Em alemão, o título é *Narrenschiff* que quer dizer Nau dos Loucos, um estranho barco que deslizava ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos, levando sua carga insana de uma cidade para outra. Este tipo de embarcação “teve existência real” (FOUCAULT, 1978, p.9).

A *Nau dos Loucos* também é o título da pintura do holandês Jerônimo Bosch. Ela, evidentemente pertence a uma onda onírica da qual faz parte uma série de naves romanescas ou satíricas cuja “equipagem e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica” (FOUCAULT, 1978, p. 9).

De modo geral, a *Nau dos Loucos* “simboliza toda uma inquietude, soerguida subitamente no horizonte da cultura europeia, por volta do fim da Idade Média.” (FOUCAULT, 1978, p. 14). A bordo desta Nau, “a loucura e os loucos tornam-se personagens maiores em sua ambiguidade: ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens.” (FOUCAULT, 1978, p. 14). Mas “antes de a loucura ser dominada, por volta da metade do século XVII, antes que se ressuscitem, em seu favor, velhos ritos, ela tinha estado ligada, obstinadamente, a todas as experiências maiores da Renascença” (FOUCAULT, 1978, p.8).

Foucault constatou que “sob suas formas diversas – plásticas ou literárias – esta experiência do insensato parece de extrema coerência. Pintura e texto remetem eternamente um ao outro: aqui, comentário e lá ilustração” (FOUCAULT, 1978, p. 17). Mas ele nos lembra que “logo tomam duas direções diferentes, indicando, numa brecha ainda apenas perceptível, aquela que será a grande linha divisória na experiência ocidental da loucura” (FOUCAULT, 1978, p. 18).

De um lado, há toda uma “trama do visível e do secreto, da imagem imediata e do enigma reservado desenvolve-se, na pintura do século XV, como *sendo a trágica loucura do mundo*.” (FOUCAULT, 1978, p. 27-28, grifos do autor). Do outro, “a loucura é considerada no universo do discurso” (FOUCAULT, 1978, p. 28). Logo, “este confronto entre a consciência crítica e a experiência trágica anima tudo o que pôde ser sentido sobre a loucura e formulado a respeito no começo da Renascença.” (FOUCAULT, 1978, p. 28).

3.2.2. Os corpos sob a ordem da loucura nas imagens pintadas na Renascença

Em uma série de imagens fantásticas pintadas por Bosch, passando por Brueghel, Thierry Bouts, Bade e por Dürer, Foucault encontra a loucura como um saber proibido e prisioneiro das loucuras dos sonhos constituindo um espaço de pura visão onde a loucura desenvolve seus poderes em uma trama do visível e do secreto “na pintura do século XV, como sendo uma *trágica loucura do mundo*.” (FOUCAULT, 1978, p. 28, grifos do autor). Tratam-se, portanto, de imagens cujas figuras absurdas “são, na realidade, elementos de um saber difícil, fechado, esotérico.” (FOUCAULT, 1978, p.21).

Este tal saber, inicialmente, aparece situado no espaço do grande segredo onde o *grylle*, uma dessas figuras nascidas da loucura, da solidão, da penitência, das privações de Santo Antão aparece sentada do seu lado com um frágil sorriso iluminando o rosto sem corpo desta figura que se torna uma das figuras primitivas das inúmeras tentações (FOUCAULT, 1978, p 19). É ela que assalta a tranquilidade do ermitão, não os objetos do desejo.



Detalhe do *grylle* do painel central de *Tentações de Santo Antão* – Museu de Arte Antiga de Lisboa

Parte central do tríptico das *Tentações de Santo Antão* de Jerônimo Bosch

Além dos *grylles* que figuram nas inúmeras Tentações⁵, Foucault encontra outra figura mais simples e também mais simbólica na paisagem imaginária da Renascença: a da Nau dos Loucos. Ela vai atravessando toda uma paisagem de delícias onde tudo se oferece, em uma espécie de Paraíso renovado que o homem regressa, mas desta vez sem sua inocência, perdida ao cometer o pecado original. Mesmo assim, neste novo Paraíso, não há mais o sofrimento porque não há mais necessidades a passar. Mas logo, ele se dará conta que foi enganado por uma falsa felicidade porque o Fim já está bem próximo com o diabólico triunfo do Anticristo.

Outro símbolo do saber é

a árvore (árvore proibida, a árvore da imortalidade prometida e do pecado), outrora plantada no coração do Paraíso, foi arrancada e constitui agora o mastro do navio dos loucos tal como se pode ver na gravura que ilustra as *Stutiferae navicularae* de Josse Bode; ela é sem dúvida, que balança sobre *A Nau dos Loucos* de Bosch. (FOUCAULT, 1978, p. 21).



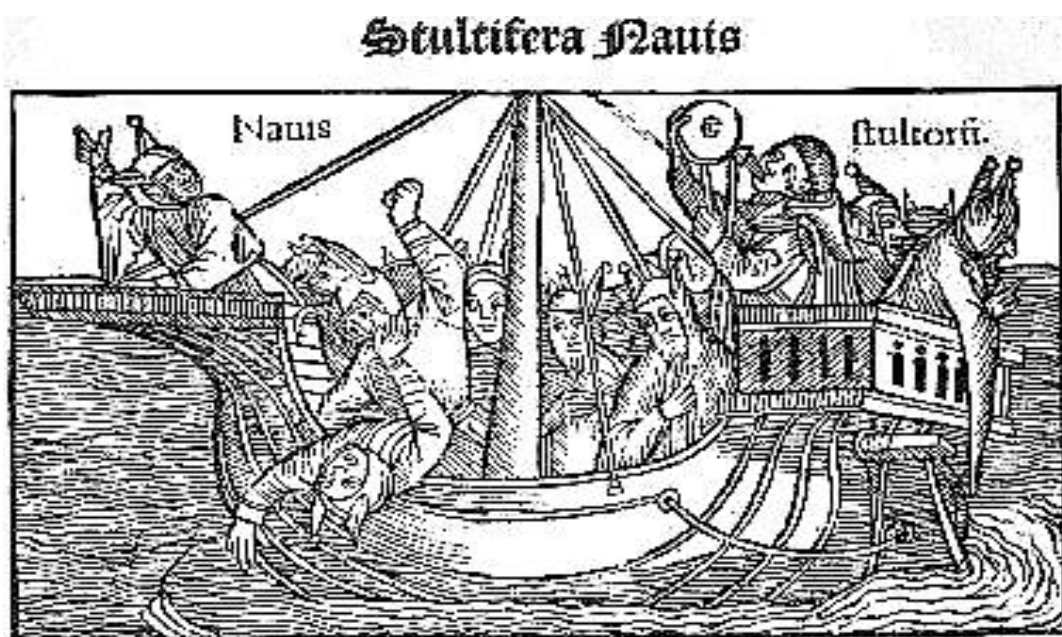
A nau dos Loucos - Jerônimo Bosch (1490?)



Tentações de Santo Antão – Grünewald (1512?)

⁵As *Tentações de Lisboa*, ao contrário do que parece, ilustra a vida de Santo Antão, o Ermitão, que nasceu no Egito por volta de 251 d. C. Em francês, *Saint-Antoine le Grand*. Daí, a tradução brasileira de *Histoire de la Folie* se refere a esta figura canônica do catolicismo como Santo Antônio, o que cria uma certa confusão com aquele que é o mais popular dos santos católicos que nasceu em Lisboa no final do século XII. Pertenceu a ordem franciscana, servindo como sacerdote em Pádua na Itália até o ano de sua morte em 1231.

Estas figuras que o estudo arqueológico de Foucault encontra: os *grylles*, a árvore proibida na *Nau dos Loucos*, os próprios loucos desta embarcação, torna mais evidente que, sem sombra de dúvida, a loucura “tem algo a ver com os estranhos caminhos do saber” (FOUCAULT, 1978, p. 23). O primeiro canto do poema de Brant, que é dedicado aos livros e aos sábios demonstra isso ao lado da gravura que o ilustra, na edição latina de 1497, tal passagem. Ela mostra toda a imponência do Mestre com seu chapéu de doutor, em sua cátedra erigida de livros, ostentando o capuz dos loucos cheios de guizos (FOUCAULT, 1978).



Stultifera Navis - Gravura de Josse Bade, (1507).

Neste conjunto de imagens formado por pinturas e gravuras, inventariadas por Foucault, o corpo faz parte do saber da loucura na Renascença. Mas, não se trata ainda de “uma arqueologia do saber” como será formulada posteriormente; o que existe nesse momento é o que poderíamos chamar de ‘arqueologia da percepção’” (MACHADO, 2007, p. 78). O que não quer dizer que essa percepção analisada no livro exclua o saber, ou seja, ela “nem é silenciosa nem exclui saber” (MACHADO, 2007, p. 78).

Com esta arqueologia da percepção, Foucault mostra – com as imagens do quadro de Brueghel, exposto logo abaixo, – como “Os gritos de *Magot la Folle* triunfam, em Plena Renascença, sobre o *Triunfo da Morte*, cantado ao final da Idade Média entre os muros do Campo-Santo” (FOUCAULT, 1978, p. 16). Nesta tela, Brueghel, como nos provérbios flamengos, zomba do enfermo que tenta penetrar na

esfera de cristal intacta que ele carrega, a qual está vazia para todos, mas “a seus olhos está cheia de um saber invisível. Mas é ela, essa bola irisada do saber, que se balança sem nunca quebrar – lanterna irrisória, mas infinitamente preciosa –, pendurada da vara que Margot, a Louca, carrega nos ombros.” (FOUCAULT, 1978, p. 21). Ela também figura no reverso do *Jardim das Delícias*, lembra-nos Foucault (1978).



Detalhe de *Margot la folle* de Brueghel no quadro ao lado.

Margot la folle (Dulle Griet) – pintura a óleo de Brueghel (1562)

Dito de outro modo, este triunfo se opera pela substituição do tema da morte pelo da loucura sem marcar uma ruptura, “mas sim uma virada no interior da mesma inquietude.” (FOUCAULT, 1978, p. 16). Neste caso, Foucault observa que se trata ainda do vazio da existência, “mas este vazio não é reconhecido como termo exterior e final, simultaneamente ameaça e conclusão; ele é sentido no interior, como forma contínua e constante da existência.” (FOUCAULT, 1978, p. 16). Há agora uma inversão dos elementos, ou seja,

não é mais o fim dos tempos e do mundo que mostrará retrospectivamente que os homens eram uns loucos por não se preocuparem com isso; é a ascensão da loucura, sua surda invasão, que indica que o mundo está próximo de sua derradeira catástrofe; é a demência dos homens que a invoca e a torna necessária. (FOUCAULT, 1978, p. 17).

Portanto, é esse liame tão estreito entre a loucura e o nada “no século XV que subsistirá por muito tempo, e será encontrado ainda no centro da experiência clássica da

loucura” (FOUCAULT, 1978, p. 17) onde o saber dos loucos é um saber proibido que “prediz ao mesmo tempo o reino de Satã e o fim do mundo; a última felicidade e o castigo supremo, o todo-poder sobre a terra e a queda infernal.” (FOUCAULT, 1978, p. 21). E nestes sonhos do Apocalipse, a natureza é “bem distinta da que ostentavam anteriormente.” (FOUCAULT, 1978, p. 21).

A gravura *Os quadros cavaleiros do Apocalipse* de Albrecht Dürer expressa bem esses sonhos, mostrando que esses cavaleiros enviados não são anjos do Triunfo e da reconciliação, nem “são os arautos da justiça serena, mas sim guerreiros desenfreados da louca vingança. O mundo mergulha no Furor universal. A vitória não cabe a Deus, nem ao Diabo, mas à Loucura.” (FOUCAULT, 1978, p. 22).



Gravura: *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* - Albrecht Dürer (1498)

Para Foucault (1978, p. 22), “numa série de imagens desse tipo – e é sem dúvida isso que lhes deu seu peso, o que impõe a sua fantasia uma coerência tão grande – a Renascença exprimiu o que ela pressentia das ameaças e dos segredos do mundo.”. Dessa forma, ela “atribuiu a um dos elementos do sistema: àquele que fazia da loucura uma experiência no campo da linguagem, uma experiência onde o homem era confrontado com sua verdade moral, com regras próprias a sua natureza e a sua verdade” (FOUCAULT, 1978, p. 28), e “a consciência crítica da loucura viu-se cada vez mais posta sob uma luz forte, enquanto penetravam progressivamente na penumbra suas figuras trágicas. Em breve estas serão inteiramente afastadas.” (FOUCAULT, 1978, p. 28). E “a loucura, cujas vozes a Renascença acaba de liberar, cuja violência porém ela já dominou, vai ser reduzida ao silêncio pela era clássica através de um estranho golpe de força.” (FOUCAULT, 1978, p.45).

O internamento é parte desse golpe, na era clássica, em que se interna “os devassos, os pais dissipadores, os filhos pródigos, os blasfemadores, os homens que ‘procuram se desfazer’, os libertinos. E traça, através dessa aproximação e dessas estranhas cumplicidades, o perfil de sua experiência própria do desativo.” (FOUCAULT, 1978, p. 111).

É a partir desse momento que Foucault diz ser necessário interrogar

Não mais a consciência da loucura comprometida nos gestos da segregação em seu ritual imobilizado, ou em seus intermináveis debates críticos; mas essa consciência da loucura que joga, só para si mesma, o jogo da partilha, essa consciência que enuncia o louco e desdobra a loucura.(FOUCAULT, 1978, p. 177).

Daí, pode-se dizer que, nesta arqueologia, Foucault quis “fazer a história desse outro giro de loucura – desse outro giro pelo qual os homens, no gesto de razão soberana que isola seu vizinho, se comunicam e se reconhecem através da linguagem sem piedade da não loucura.” (FOUCAULT, 1999, p. 152). É, em outras palavras, antes, a arqueologia de um tal silêncio que só pôde se estabelecer por meio da “linguagem da psiquiatria, que é monólogo da razão sobre a loucura” (FOUCAULT, 1999, p. 153).

3.2.3. As figuras da loucura no conhecimento discursivo da medicina

No capítulo dedicado às grandes figuras da loucura que foram mantidas ao longo da Idade Clássica⁶, Foucault diz ter tentado retomar uma a uma para “mostrar como se situaram no interior da experiência do desatino; como aí conseguiram, cada uma delas, uma coesão própria e como chegaram a manifestar de modo *positivo a negatividade* da loucura.” (FOUCAULT, 1978, p.251, grifos do autor). Mas “firmada esta positividade, ela não tem nem o mesmo nível, nem a mesma natureza, nem a mesma força nas diferentes formas da loucura: positividade frágil, delicada, transparente, ainda próxima da negatividade, através do conceito de *demência*.” (FOUCAULT, 1978, p.252, grifo do autor).

A *positividade* é noção apresentada nesta obra de forma quase sempre negligenciada, sem uma conceituação precisa, algo muito comum nessa fase da evolução da escritura de Foucault. Mas, em *História da loucura*, ela está ligada a um domínio que tornou possível o aparecimento da “psiquiatria científica”. Oposta a negatividade, tal noção diz respeito, em termo arqueológico, a uma unidade discursiva que pode ser caracterizada, através do tempo e muito além das obras individuais, em que se diz a “mesma coisa”, “colocando-se no ‘mesmo nível’ ou à ‘mesma distância’, desenvolvendo o mesmo campo conceitual’, opondo-se ao ‘mesmo campo de batalha’” (FOUCAULT, 1972, p.145). Em suma, seria aquilo que Foucault chamou depois de *oA priori histórico*.

Nesta perspectiva, quando Foucault afirma que a loucura é uma negatividade, a qual “se dá numa plenitude de fenômenos, segundo uma riqueza sabiamente disposta no jardim das espécies” (FOUCAULT, 1978, p.251); podemos entender que não havia uma definição precisa do que seria a loucura, ainda que ela figurasse no jardim das espécies de modo positivo a sua negatividade.

É justamente neste espaço limitado e definido por essa contradição, que segundo ele, “realiza-se o conhecimento discursivo da Loucura.” (FOUCAULT, 1978, p. 251). Mas para chegar a esta conclusão, Foucault usa uma série de excertos de obras que descrevem cada uma delas para fazer essa retomada. Mais tarde, em *A Arqueologia do*

⁶Foucault chama de era ou Idade Clássica o período que corresponde aos séculos XVII e XVIII, o qual é precedido pela Renascença que se deu por volta do século XVI. Posteriormente a Idade Clássica, ele chama de Modernidade.

saber, ao formular a primeira de uma série de quatro hipóteses, analisadas e rejeitadas sobre a unidade do discurso, ele se refere a esses excertos como enunciados⁷.

Ao final desse capítulo sobre as figuras da loucura, a intenção de Foucault parece exatamente outra, mostrar uma ironia: “a ‘psiquiatria científica’ do século XIX tornou-se possível” (FOUCAULT, 1978, p.295), justamente usando a estrutura da loucura clássica, constituída por essas figuras cujos “males dos nervos” e as “histerias” são descritos de forma vaga, em termos lógicos, mas têm uma função que

em vez de dar um "sentido" a essas unidades, coloca-as em relação com um campo de objetos; em vez de lhes conferir um sujeito, abre-lhes um conjunto de posições subjetivas possíveis; em vez de lhes fixar limites, coloca-as em um domínio de coordenação e de coexistência; em vez de lhes determinar a identidade, aloja-as em um espaço em que são consideradas, utilizadas e repetidas. (FOUCAULT, 1972, p. 122).

Ora, a ironia está no fato de que na altura do século XIX, já se conhecia os novos horizontes da filosofia com Harvey, Descartes e com Willis, mas isso, “não acarretou, nas técnicas da medicação, invenções de uma ordem proporcional.” (FOUCAULT, 1978, p. 297). Foucault parece rir num riso prolongado desse fato a ponto de começar o capítulo seguinte, intitulado Médicos e Doentes, com a constatação:

Nos séculos XVII e XVIII, o pensamento e a prática da medicina não têm a unidade ou pelo menos a coerência que nela agora conhecemos. O mundo da cura se organiza segundo princípios que são, numa certa medida, particulares, e que a teoria médica, a análise fisiológica e a própria observação dos sintomas nem sempre controlam com exatidão. A hospitalização e o internamento — já vimos qual era sua independência em relação à medicina; mas na própria medicina, teoria e terapêutica só se comunicam numa imperfeita reciprocidade. (FOUCAULT, 1978, p. 297).

Curiosa, ou ironicamente, o mesmo Willis que Foucault se refere ao lado de Descartes e Harvey, é o mesmo autor da obra *Opera omnia* de onde ele analisa, retirando algumas descrições sobre as figuras da loucura.

⁷ São enunciados, ainda que Foucault tenha considerado a hipótese de que “formam um conjunto quando se referem a um mesmo objeto.” (FOUCAULT, 1972, p. 36).

A demência figura como um dos três grupos estudados e identificados por Foucault, ao lado do grupo da mania e melancolia, e, por fim, do grupo da histeria e da hipocondria. Nos séculos XVII e XVIII, a demência era reconhecida pela maioria dos médicos “sob nomes diversos, mas que abrangem quase todos o mesmo domínio – *dementia, amentia, fatuitas, stupiditas, morosis.*” (FOUCAULT, 1978, p. 252). No entanto, “ao longo desses dois séculos, ela persiste no elemento da negatividade, sempre impedida de adquirir uma figura característica. Num certo sentido, a demência é, dentre todas as doenças do espírito, a que permanece mais próxima da essência da loucura.” (FOUCAULT, 1978, p. 252).

O mais intrigante nesta história é que “ela não tem sintomas propriamente ditos, é antes a possibilidade aberta de todos os sintomas possíveis da loucura.” (FOUCAULT, 1978, p. 253). O próprio Willis, que nos referimos há pouco, “atribui-lhe como signo e característica essenciais a *stupiditas.*” (FOUCAULT, 1978, p. 253). Contudo, em algumas páginas depois, do segundo tomo, de sua *Opera omnia a stupiditas* torna-se equivalente da demência: “*stupiditas sives morosis...* A estupidez é assim, pura e simplesmente, ‘a falha da inteligência e do juízo’, atingindo por excelência a razão em suas funções mais elevadas.” (FOUCAULT, 1978, p. 253). Mas, “mesmo esse defeito não é o primeiro, pois a alma racional está encerrada no corpo sem que um elemento misto constitua mediação entre este e aquele.” (FOUCAULT, 1978, p. 253).

A sede da alma corporal sendo o cérebro (de modo particular, o corpo caloroso para imaginação e a substância branca para a memória), deve-se supor, no caso da demência, “que o próprio cérebro foi atingido ou então uma perturbação dos espíritos, ou ainda uma perturbação combinada da sede e dos órgãos, isto é, do cérebro e dos espíritos.” (FOUCAULT, 1978, p.253). Dessa maneira, “da alma racional para o corpo desenvolve-se, num espaço misto, ao mesmo tempo contínuo e interrompido, corpóreo e já pensante, está *anima sensitiva siva corporea* que veicula os poderes intermediários e mediadores da imaginação e da memória.” (FOUCAULT, 1978, p. 253).

Mas, sendo, isoladamente, o cérebro, a causa da doença,

pode-se procurar as origens disso inicialmente nas próprias dimensões da matéria cerebral, quer por ser demasiado pequena para funcionar de modo conveniente, quer, pelo contrário, por ser demasiado abundantemente, tendo assim uma menor solidez e sendo como que de qualidade inferior, *mentis acumini minus accommodum.*(FOUCAULT, 1978, p. 253).

Por vezes, “deve-se incriminar também a forma do cérebro; quando não se tem esta forma *globosa* que permite uma reflexão equitativa dos espíritos animais, quando se produziu uma depressão ou uma saliência anormal, os espíritos são enviados em direção irregulares.” (FOUCAULT, 1978, p. 253-254, grifo do autor). Neste caso, a demência se instala quando “não mais lhes é possível, em seu percurso, transmitir a imagem verdadeiramente fiel das coisas e confiar à alma racional dos ídolos sensíveis da verdade” (FOUCAULT, 1978, p. 254). Foucault continua analisando as descrições sobre a demência feitas principalmente por Willis, chegando à conclusão de que ela, “enquanto experiência médica, não se cristaliza.” (FOUCAULT, 1978, p.255). Ainda, “por volta da metade do século XVIII, o conceito de demência continua negativo.” (FOUCAULT, 1978, p.255).

O segundo grupo dessas figuras da loucura, descrito na análise de Foucault, é o grupo composto pela mania e melancolia. Esta última “era considerada, no século XVI, entre uma certa definição pelos sintomas e um princípio de explicação oculto no próprio termo que a designa.” (FOUCAULT, 1978, p.263). Dessa forma, pode se verificar que “delírio parcial e ação da bilis negra se justapõem na noção de melancolia, sem outras relações, no momento, além de um confronto sem unidade entre um conjunto de signos e uma denominação significativa.” (FOUCAULT, 1978, p.263).

Foucault constatou que “por muito tempo – até o começo do século XVII – o debate sobre a melancolia permaneceu preso à tradição dos quatro humores e suas qualidades essenciais: qualidades estáveis que de fato pertencem a uma substância, que só poder ser considerada causa.” (FOUCAULT, 1978, p.263). Mas,

no século XVIII a unidade será encontrada, ou melhor, uma troca se realizará — com a qualidade desse humor frio e negro tornando-se a coloração maior do delírio, seu valor próprio diante da mania, da demência e do frenesi, o princípio essencial de sua coesão. E enquanto Boerhaave ainda define a melancolia somente como "um delírio longo, obstinado e sem febre, durante o qual o doente está sempre ocupado com um único e mesmo pensamento". Alguns anos mais tarde, Dufour fez com que todo o peso de sua definição recaísse sobre "o temor e a tristeza". (FOUCAULT, 1978, p.263).

Ora, essa unidade que fixa o conceito não significaria mais rigor na observação, nem por uma descoberta no domínio das causas, a não ser que houvesse uma transmissão qualitativa que partisse de “uma causa implícita na designação para uma percepção significativa nos efeitos.” (FOUCAULT, 1978, p.263).

Foucault chega a afirmar que “Willis opõe a mania à melancolia, termo a termo. O espírito do melancólico é inteiramente ocupado pela reflexão, de modo que a imaginação permanece em repouso e em estado de lazer.” (FOUCAULT, 1978, p. 269). Em relação à mania, as análises e sua evolução “no decorrer da era clássica obedecem a um mesmo princípio de coerência.” (FOUCAULT, 1978, p.268).

O mundo da melancolia era úmido, pesado e frio; o da mania é seco, ardente, feito simultaneamente de violência e fragilidade; mundo que um calor não-sensível, mas sempre manifesto, torna árido, friável e sempre prestes a se abrandar sob o efeito de um frescor úmido. No desenvolvimento de todas essas simplificações qualitativas, a mania assume ao mesmo tempo sua amplitude e sua unidade. Sem dúvida ela continuou a ser o que era no começo do século XVII, “fúror sem febre”; mas além desses dois caracteres, que ainda eram apenas *sinaléticos*, desenvolveu-se um tema *perceptivo* que foi o organizador real do quadro clínico. (FOUCAULT, 1978, p.272, grifos do autor).

Dessa forma, “enquanto o espírito do melancólico se fixa num único objeto, impondo-lhe, apenas a ele, proporções irracionais, a mania deforma conceitos e noções; ou então perdem sua congruência, os seus valores representativos são falseados.” (FOUCAULT, 1978, p. 269). Por esta razão, “o conjunto de pensamento é atingido em seu relacionamento essencial com a verdade”, concluiu Foucault (1978, p.269).

Mas, de modo geral, “a melancolia sempre se faz acompanhada pela tristeza; no caso do maníaco, pelo contrário, pela audácia e pelo fúror. Quer se trate de mania ou da melancolia, a causa do mal está sempre no movimento dos espíritos animais.” (FOUCAULT, 1978, p.269).

No decorrer do século XVIII, a imagem, com todas suas implicações mecânicas e metafísicas, de espíritos animais nos canais dos nervos é frequentemente substituída pela imagem, mais estritamente física porém de valor mais simbólico ainda, de uma tensão à qual estariam submetidos os nervos, os vasos e todo o sistema das fibras orgânicas. A mania é, então, uma tensão das fibras levada a seu paroxismo, e o maníaco uma espécie de instrumento cujas cordas, através de uma tração exagerada, se poriam a vibrar à excitação mais distante e mais débil. O delírio maníaco consiste numa vibração contínua da sensibilidade. (FOUCAULT, 1978, p.269).

É preciso lembrar ainda que “nenhum dos médicos do século XVIII, ou quase nenhum, ignora a proximidade entre a mania e a melancolia. No entanto, vários recusam-se a reconhecer numa e noutra duas manifestações de uma única e mesma doença”. (FOUCAULT, 1978, p.274). Daí, “quanto mais a leitura da mania e da

melancolia parecia simples no horizonte das qualidades, tanto mais o deciframento desses males parece hesitante.” (FOUCAULT, 1978, p.282).

Em relação ao último grupo dessas figuras da loucura, Foucault afirmou que “quanto mais a mania e a melancolia se organizam no registro das qualidades, tanto mais dificuldades têm os fenômenos da histeria e da hipocondria para aí encontrarem seus lugares.” (FOUCAULT, 1978, p.281).

Na época clássica, os médicos “bem que tentaram descobrir as qualidades próprias da histeria ou da hipocondria. Mas nunca chegaram a perceber essa coerência, essa coesão qualitativa que deu seu perfil singular à mania e à melancolia.” (FOUCAULT, 1978, p.279-280). Com efeito, “todas as qualidades foram contraditoriamente invocadas, anulando-se umas às outras e deixando inteiro o problema referente ao que são, em sua natureza profunda, essas duas doenças.” (FOUCAULT, 1978, p.279-280).

De uma maneira geral, “a histeria foi entendida como o efeito de um calor interno que espalha através do corpo uma efervescência, uma ebulição ininterruptamente manifestada por convulsões e espasmos.” (FOUCAULT, 1978, p.280). Isso ocorria com muita frequência. Um desses exemplos foi esboçado por Jacques Ferrand no começo do século XVII, com toda sua exatidão material, em sua *Maladie d’amour ou mélancolie érotique*, considerando que a histeria era ardorosa por natureza; “seus signos remetem muito mais facilmente a uma imagem do que a uma doença” (FOUCAULT, 1978, p.280). É somente no final do século XVIII, que “hipocondria e histeria figurarão, quase sem problemas, no brasão da doença mental.” (FOUCAULT, 1978, p.279). Isto quer dizer que durante muito tempo histeria e hipocondria não eram tratadas como doenças.

A análise feita por Foucault sobre estes três grupos traduz bem qual era o problema principal de *História da loucura*; ou seja, Foucault queria “saber como se pôde fazer a questão da loucura funcionar no sentido dos discursos verdadeiros.” (FOUCAULT, 1979, p. 258). Em outras palavras, o que se procurou saber foi como o discurso científico produziu a verdade sobre a loucura em meio a tantas incoerências que tornaram possíveis o aparecimento de disciplinas como a psicologia e a “psiquiatria científica” do século XIX. No entanto, Foucault constatou, nesse empreendimento, que “o problema da verdade, em relação àquele da loucura, se manifesta entre os séculos XVII e XIX, pelo viés da prática institucional do encarceramento que se vê nascer.” (FOUCAULT, 1999, p.332).

Daí, podemos dizer que “a História da loucura busca o laço entre a exclusão e a verdade.” (FOUCAULT, 1999, p. 332). Portanto, “tratava-se enfim de saber como se governam’ os loucos.” (FOUCAULT, 2004, p. 242). É o olhar do outro, sobre o outro, um olhar que exclui o corpo, aprisionando, confinando, não apenas a determinados espaços, mas, ao próprio corpo, identificado como um corpo em estado de loucura, ou seja, “o problema que a loucura constituía para os outros.” (FOUCAULT, 2004, p.242). Mas, esta *História da loucura* também buscou “encontrar a partir dela a constituição da experiência de si mesmo como louco, no quadro da doença mental, da prática psiquiátrica e da instituição asilar.” (FOUCAULT, 2004, p. 242).

Em suma, este recorte que fizemos da História da Loucura tem como objetivo principal evidenciar a diversidade de materiais usados por Foucault neste seu empreendimento. É, de certo modo, uma forma de reforçar a escolha do nosso objeto de estudo neste trabalho e, ao mesmo tempo, evidenciar que o pensamento sobre a loucura não é uma experiência da loucura, mas do próprio pensamento sobre a loucura (cf. DELEUZE, 1992, p.129).

3.4. O nascimento da clínica: arqueologia do olhar médico sobre o corpo

O *Nascimento da clínica* é outra prova da presença do corpo e do poder nos empreendimentos arqueológicos. Ao partir das características da medicina classificatória, “tomada como representante da medicina clássica dos séculos XVII e XVIII, Foucault analisa a ruptura produzida com o nascimento da clínica” (MACHADO, 2007, p. 90).

Neste estudo, Foucault “trata do espaço, da linguagem e da morte; trata do olhar” (FOUCAULT, 1977a, p. VII) e acaba descobrindo a “historicidade do próprio corpo, objeto deste olhar” (SFORZINI, 2014, p. 11; tradução nossa). Foi dessa forma que Foucault “fez uma história do corpo medicado, partindo da mudança de uma evidência moderna: aquela da superposição do corpo da doença com o corpo do doente” (SFORZINI, 2014, p.13, tradução nossa),

Esta obra, segundo Dreyfus e Rabinow (1995, p.16) “representa o extremo da tendência de Foucault para o estruturalismo, devido à tentativa de encontrar uma estrutura silenciosa, que mantém as práticas, os discursos, a experiências da percepção (o olhar), assim como o sujeito cognoscente e seus objetos”. Ela “dá prosseguimento às análises arqueológicas iniciadas na *História da Loucura*.” (MACHADO, 2007, p.87).

Mas, ele “se afasta de seu estudo das práticas sociais que tentam significar e controlar a profunda e universal experiência subjetiva da loucura para examinar as práticas que permitem aos próprios seres humanos tratarem-se como objetos mais puros.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 16). Agora, não é mais a loucura ou a doença mental, “mas a própria doença; não é mais a psiquiatria, mas a medicina moderna, da qual o início do século XIX assinala o aparecimento.” (MACHADO, 2007, p.87).

Nesta nova análise, Foucault vai constatar que “a medicina dos sintomas, pouco a pouco, entrará em regressão, para se dissipar diante da medicina dos órgãos, do foco e das causas, diante de uma clínica inteiramente ordenada pela anatomia patológica. E a idade de Bichat” (FOUCAULT, 1977a, p. 139), que é, segundo o pensamento clássico, quando a medicina, finalmente, derrubou a fantasia e a superstição, e chegou à verdade objetiva do corpo e suas doenças, à luz da perspectiva moderna. (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 13).

Para Dreyfus e Rabinow (1995, p. 13), Foucault não rejeita esta clássica compreensão dos textos médicos sobre a periodização e a importância da ruptura, súbita e radical da medicina moderna com a clássica, que coincide com a Revolução Francesa, mas lhe dá uma interpretação inteiramente nova, contrapondo, logo no início de *O nascimento da clínica*, “o texto de Pomme, que conduzia os velhos mitos da patologia nervosa a sua última forma, e o de Bayle, que descrevia, para uma época que ainda é a nossa, as lesões encefálicas da paralisia geral.” (FOUCAULT, 1977a, p. VIII).

Estes são dois textos médicos antigos que “parecem não apenas falsos, mas também literalmente incompreensíveis.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 13). Mas há entre um e outro uma diferença que “é ínfima e total.” (FOUCAULT, 1977a, p. VIII). Total porque “cada palavra de Bayle, em sua precisão qualitativa, guia nossos olhos por um mundo de constante visibilidade, enquanto o texto precedente nos fala a linguagem, sem suporte perceptivo, das fantasias.” (FOUCAULT, 1977a, p. VIII). Eles são exemplos do vínculo fantástico do saber com o sofrimento que caracterizava a medicina clássica. Mas não se pode negar que há nesses textos “o exame dos casos, sua exposição detalhada, sua relação com uma explicação possível é uma tradição muito antiga na experiência médica” (FOUCAULT, 1977a, p. 64).

Mas bastaram algumas dezenas de anos para esta forma individualista de medicina, com suas figuras fantásticas, se dissipasse para dar lugar a “um novo recorte das coisas e o princípio de sua articulação em uma linguagem na qual temos o hábito de reconhecer a linguagem de um ‘ciência positiva.’ ” (FOUCAULT, 1977a, p. XVII).

O que tornou esta ruptura possível foi a organização do campo hospitalar que transformou a experiência clínica em conhecimento ao inaugurar “uma nova definição do estatuto do doente na sociedade e a instalação de uma determinada relação entre a assistência e a experiência, o socorro e o saber” (FOUCAULT, 1977, p. 226). Neste caso, “foi preciso situar o doente em um espaço homogêneo. Também foi preciso abrir a linguagem a todo um domínio novo: o de uma correlação contínua e objetivamente fundada entre o visível e o enunciável.” (FOUCAULT, 1977, p. 226).

É a partir daí que “toda a relação do significado com o significante se redistribui e a doença que é significada, entre a descrição e o que é descrito, entre o acontecimento e o que ele prognostica, entre a lesão e o mal que ela assinala etc.” (FOUCAULT, 1977a, p. XVIII). Dessa maneira,

Definiu-se, então, um uso absolutamente novo do discurso científico: o uso de fidelidade e obediência incondicional ao conteúdo colorido da experiência – dizer o que se vê; mas uso também de fundação e de constituição da experiência – fazer ver, dizendo o que se vê; foi, portanto, necessário situar a linguagem médica nesse nível aparentemente muito superficial, mas para dizer a verdade, profundamente escondido, em que a fórmula de descrição é ao mesmo tempo gesto de desvelamento. E esse desvelamento, por sua vez, implicava, como campo de origem e de manifestação da verdade, o espaço discursivo do cadáver: o interior desvelado. (FOUCAULT, 1977a, p. 226).

Dessa maneira, o cadáver não é apenas um corpo sem vida ou um lugar para se atestar a morte, mas um lugar de conhecimento da vida, ou seja, “o conhecimento da vida e duvidosa doença poderá se ajustar à branca visibilidade dos mortos” (FOUCAULT, 1977, p. 144), e, isso significa dizer que é a partir do cadáver que, paradoxalmente, se percebe a doença viver “em um espaço articulado pela linguagem” (FOUCAULT, 1977a, p. 227).

Para Foucault (1977a, p. 226-227), quando “pensada com relação à natureza, a doença era o negativo indeterminável cujas causas e manifestações só se ofereciam de viés e sobre um fundo sempre recuado”. No momento em que começa a ser “percebida com relação à morte, a doença se torna exaustivamente legível, aberta sem resíduos à dissecação soberana da linguagem e do olhar.” (FOUCAULT, 1977a, p. 227).

É nesta descontinuidade encontrada por Foucault, entre a medicina clássica e a clínica, em seu projeto histórico e crítico, que ele “tenta extrair da espessura do discurso as condições de sua história.” (FOUCAULT, 1977a, p. XVIII). Em outras palavras, o que se buscou fazer foi “determinar as condições de possibilidades da experiência

médica, tal como a época moderna a conheceu.”(FOUCAULT, 1977a, p. XVIII).

Mas Foucault acabou descobrindo que “da colocação da morte no pensamento médico nasceu uma medicina que se dá como ciência do indivíduo.” (FOUCAULT, 1977, p. 227). É na morte que ela encontra finalmente a lei de seu discurso que permite ver “a profusão dos corpos e sua ordem simples.” (FOUCAULT, 1977a, p. 227). Portanto, “é, sem dúvida, decisivo para nossa cultura que o primeiro discurso científico enunciado por ela sobre o indivíduo tenha tido de passar por esse momento da morte.” (FOUCAULT, 1977a, p. 217).

3.4.1. Da morte do corpo vivo ao nascimento das ciências do homem

Ora, Foucault constatou que “de modo geral, a experiência da individualidade na cultura moderna está talvez ligada à morte: dos cadáveres abertos de Bichat ao homem freudiano” (FOUCAULT, 1977a, p 227), então, “pode-se compreender, a partir daí, a importância da medicina para a constituição das ciências do homem: a importância que não é que apenas metodológica, na medida em que ela diz respeito ao ser humano como objeto de saber positivo.” (FOUCAULT, 1977a, p. 227).

Agora sob um olhar mais apurado, resultante de um esforço que ainda “não é um arqueologia do saber, nem uma arqueologia da percepção; ela se define propriamente como uma arqueologia do olhar” (MACHADO, 2007, p. 109), Foucault é levado a uma nova empreitada: a arqueologia das ciências humanas. Toda essa experiência que Foucault adquiriu com o empreendimento de *O Nascimento da clínica* o conduz ao seu maior sucesso editorial.

É com esse olhar que ele vê “a possibilidade de o indivíduo ser ao mesmo tempo sujeito e objeto de seu próprio conhecimento” (FOUCAULT, 1977a, p. 227), cuja implicação inverte no saber o jogo da finitude (FOUCAULT, 1977a, p. 227) e, para Foucault (1977a, p.228), “a medicina oferece ao homem moderno a face obstinada e tranquilizante de sua finitude; nela, a morte é reafirmada, mas, ao mesmo tempo, conjurada”. No entanto, ele nos lembra de que “a formação da medicina clínica é apenas uma das mais visíveis testemunhas dessa mudança nas disposições fundamentais do saber” (FOUCAULT, 1977a, p.229).

Esta “estrutura antropológica que então aparece desempenha simultaneamente o papel crítico de limite e o papel fundador de origem.” (FOUCAULT, 1977a, p. 228). Foi justamente “essa mudança que serviu de conotação filosófica para a organização de

uma medicina positiva; e, inversamente, essa medicina foi, no nível empírico, um dos primeiros esclarecimentos da relação que liga o homem moderno a uma finitude originária.” (FOUCAULT, 1977a, p. 228). Nesses termos, “essa experiência, que inaugura o século XVIII e de que não escapamos, está ligada a um esclarecimento das formas de finitude, de que a morte é, sem dúvida, a mais ameaçadora, mas também a mais plena.” (FOUCAULT, 1977a, p. 228).

É neste ponto que a medicina encontra “seu prestígio nas formas concretas da existência: a saúde substitui a salvação, dizia Guardia.” (FOUCAULT, 1977, p. 228). Portanto, “os gestos, as palavras, os olhares médicos tomaram, a partir desse momento, uma densidade filosófica comparável talvez à que tivera antes o pensamento matemático.” (FOUCAULT, 1977a, p. 228). É esta densidade filosófica que torna o trabalho de Bichat, de Jackson e de Freud tão importante na cultura europeia, não porque “eles eram tanto filósofos quanto médicos, mas que nessa cultura o pensamento médico implica de pleno direito o estatuto filosófico do homem.” (FOUCAULT, 1977a, p. 228).

Por estas razões, Foucault considera que a medicina tem um papel determinante “na arquitetura de um conjunto de ciências humanas; mais do que qualquer outra, ela está próxima da disposição antropológica que as fundamenta.” (FOUCAULT, 1977a, p. 228). Mas Foucault reconhece que toda “essa experiência médica está por isso mesmo aparentada com uma experiência lírica que procurou sua linguagem de Hölderlin a Rilke.” (FOUCAULT, 1977a, p. 228). Daí pode “se espantar com o fato de as figuras do saber e as da linguagem obedecem à mesma lei profunda, e de que a irrupção da finitude domine, do mesmo modo, essa relação do homem com a morte que, nesse caso, autoriza um discurso científico sob uma forma racional” (FOUCAULT, 1977a, p. 229).

Mas ao fazer uma investigação vertical desse positivismo, “vê-se aparecer, ao mesmo tempo oculta por ele mas indispensável para que ele nasça, uma série de figuras que serão em seguida libertadas e paradoxalmente utilizadas contra ele.” (FOUCAULT, 1977a, p. 229). Este pequeno movimento vertical, realizado na investigação, que mais parece um gesto genealógico que emerge com as últimas palavras do livro, além de causar mais espanto, vai mostrar que

o que a fenomenologia lhe oporá com a maior obstinação já estava presente no sistema de suas condições: os poderes significantes do percebido e sua correlação com a linguagem nas formas originárias da experiência, a organização da objetividade a partir dos valores do signo, a estrutura

secretamente Linguística do dado, o caráter constitutivo da espacialidade corporal, a importância da finitude na do homem com a verdade e no fundamento dessa relação, tudo isto já se encontrava na gênese do positivismo, mas esquecido em seu proveito. De tal modo que o pensamento contemporâneo, acreditando ter escapado a ele desde o final do século XIX, nada mais fez do que redescobrir, pouco a pouco, o que tornara possível. (FOUCAULT, 1977a, p. 229).

A causa de tudo isso se deve ao fato de nos últimos anos do século XVIII, a cultura europeia constituiu “uma estrutura que ainda não foi desatada; começamos apenas a desembaraçar alguns de seus fios que nos são ainda tão desconhecidos que os tomamos de bom grado como maravilhosamente novos ou absolutamente arcaicos” (FOUCAULT, 1977a, p. 229-230). Este é o resultado daquilo que “há dois séculos (não menos e entretanto não mais), constituíram a trama sombria, mas sólida de nossa experiência.” (FOUCAULT, 1977a, p. 230).

Em toda essa história que Foucault fez aparecer com *O nascimento da clínica*, “a coincidência exata do ‘corpo’ da doença com o corpo do homem doente é um dado histórico e transitório.” (FOUCAULT, 1977a, p.1). Em outras palavras, “o corpo é o lugar de uma justaposição, de uma sucessão, de uma mistura de espécies diferentes.” (FOUCAULT, 1977a, p.10).

3.5. *As palavras e as coisas: o nascer das ciências humanas e a morte do homem*

Nascido de um texto do escritor argentino, Borges, “*do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento*” (FOUCAULT, 1981, p. IX, grifos do autor), o livro *As palavras e as coisas* contém em seu título uma ironia que “ninguém percebeu isso claramente” (FOUCAULT, 2000, p. 155). Ela reside no fato de que, nesta obra, não há “análise das palavras e nenhuma análise das coisas” (FOUCAULT, 2000, p. 156). Mas, “trata-se, em suma, de uma história da semelhança: sob que condições o pensamento clássico pôde refletir, entre as coisas, relações de similaridade ou de equivalência que fundam e justificam as palavras, as classificações, as trocas?” (FOUCAULT, 1981, p. XXI).

É, sem sombra de dúvida, um livro deslumbrante, escrito com veemência, à maneira de um grande romance iniciático que propunha “a geração pós-sartriana, se quiserem, a pergunta essencial: como sair da filosofia do engajamento sem voltar à monotonia de uma vida fantasma ou de uma gestão das coisas da existência?”

(ROUDINESCO, 2007, p. 147). Nesta obra, comentou Roudinesco (2007, p. 50), “Foucault exibiu uma erudição assombrosa. Quanto a sua tese central, permitia pensar a questão do destino humano em um mundo no qual o homem se tornara, pelo avanço das ciências biológicas, ao mesmo tempo objeto de conhecimento e destruidor de si mesmo.”.

É um livro difícil, de escrita barroca, construção complexa e multiplicidade de questões, que foi percebido e tratado desde seu lançamento como um verdadeiro manifesto estruturalista (SABOT, 2006).

Mas “o objetivo final de *As palavras e as coisas* é realizar uma arqueologia das ciências humanas. O subtítulo do livro o indica explicitamente, além de toda sua argumentação convergir nessa direção.” (MACHADO, 2007, p. 111). Nesta obra, “o corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal” (FOUCAULT, 1981, p. 30). “Mas, à experiência do homem é dado um corpo que é seu corpo” (FOUCAULT, 1981, p. 433).

Em linhas gerais “A arqueologia das ciências humanas aplica e depura o método desenvolvido para a análise arqueológica do olhar médico” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 19), já que parte

Da experiência-limite do Outro às formas constitutivas do saber médico e, destas, à ordem das coisas e ao pensamento do Mesmo, o que se oferece à análise arqueológica é todo o saber clássico, ou melhor, esse limiar que nos separa do pensamento clássico e constitui nossa modernidade. Nesse limiar apareceu pela primeira vez esta estranha figura do saber que se chama homem e que abriu um espaço próprio às ciências humanas. (FOUCAULT, 1981, p. XXII, grifos do autor).

É um empreendimento em que “a análise do trabalho e das transformações de sua organização discursiva na Época Clássica e em nossa atual Idade do Homem constitui, juntamente com uma análise da vida e da linguagem, praticamente um terço do livro” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 9) porque a busca da verdade estava colocada como questão “no que concerne à linguagem, ao trabalho e à história natural.” (FOUCAULT, 1999, p. 332).

Esta investigação arqueológica mostra, nas palavras de Foucault (1981, p. XIX), “duas grandes discontinuidades na epistémê da cultura ocidental: aquela que inaugura a idade clássica (por volta dos meados do século XVII) e aquela que, no início do século

XIX, marca o limiar de nossa modernidade. A ordem, sobre cujo fundamento pensamos, não tem o mesmo modo de ser que a dos clássicos.”.

Nesta sua investigação, quando usa o termo *épistémê*, Foucault se refere àquilo que constitui o centro deste trabalho, ou seja, trata-se de elementos discursivos escolhidos estrategicamente “entre todos os enunciados possíveis [...] de um campo de cientificidade, e a respeito de que se poderá dizer: é falso, é verdadeiro.” (FOUCAULT, 1979, p. 247). Nesses termos,

a arqueologia, dirigindo-se ao espaço geral do saber, a suas configurações e ao modo de ser das coisas que aí aparecem, define sistemas de simultaneidade, assim como a série de mutações necessárias e suficientes para circunscrever o limiar de uma positividade nova. (FOUCAULT, 1981, p. XX).

Quanto ao termo descontinuidade, em uma edição do *Petit Larousse*, que saiu nos anos de 1970, mostra Foucault como o “filósofo que funda sua teoria da história na descontinuidade” (FOUCAULT, 1979, p. 3), mas como dissemos antes, ao falar de *A Arqueologia do saber*, a descontinuidade é uma noção importante na arqueogenealogia de Foucault, porque ela é contrária ao modelo de história cuja continuidade das fases e dos períodos históricos são usados para suprimir a descontinuidade, as rupturas. Esse modelo de história continua não foi apenas criticado por Foucault, mas por Nietzsche, Bachelard, Koyré e por Canguilhem, de que ele é tributário.

Em Foucault, a descontinuidade aparece ao lado de outras três consequências de uma outra maneira de se fazer história como a multiplicação das rupturas, a impossibilidade de uma história global e o surgimento de outros problemas metodológicos (cf. FOUCAULT, 2000).

Apesar de ter falado tantas vezes sobre a descontinuidade, Foucault esclarece como a usou, dizendo

que em certas formas de saber empírico como a biologia, a economia política, a psiquiatria, a medicina etc., o ritmo das transformações não obedecia aos esquemas suaves e continuístas de desenvolvimento que normalmente se admite. A grande imagem da biologia de uma maturação da ciência ainda alimenta muitas análises históricas; ela não me parece historicamente pertinente. Numa ciência como a medicina, por exemplo, até o final do século XVIII, temos um tipo de discurso cujas lentas transformações – 5, 30 anos – romperam não somente com as proposições “verdadeiras” que até então puderam não ser reformuladas, mas, mais profundamente, com as maneiras de falar e de ver, com todo o conjunto das práticas que serviam de suporte à medicina. Não são simplesmente novas descobertas; é um novo “regime” no discurso e no saber, e isto ocorreu em

poucos anos. É algo que não se pode negar a partir do momento em que se lê os textos com atenção. Meu problema não foi absolutamente de dizer: viva a descontinuidade, estamos nela e nela ficamos; mas de colocar a questão: como é possível que se tenha em certos momentos e em certas ordens de saber, estas mudanças bruscas, estas precipitações de evolução, estas transformações que não correspondem à imagem tranquila e continuísta que normalmente se faz? Mas o importante em tais mudanças não é se serão rápidas ou de grande amplitude, ou melhor, esta rapidez e esta amplitude são apenas o sinal de outras coisas: uma modificação nas regras de transformação dos enunciados que são aceitos como cientificamente verdadeiros. (FOUCAULT, 1979, p.3-4).

Daí, em *As palavras e as coisas*, ele diz ter partido “de diferenças muito manifestas, das transformações das ciências empíricas por volta do final do século XVIII.” (FOUCAULT, 1979, p. 260). Dessa maneira, seu

problema era saber quais eram os grupos de transformações necessárias e suficientes no interior do próprio regime dos discursos para que se pudessem empregar estas palavras e não aquelas, este tipo de análise e não aquele, que se pudesse olhar as coisas sob um ângulo e não sob outro. (FOUCAULT, 1979, p. 260).

Portanto, “trata-se de mostrar melhor as diferenças.” (FOUCAULT, 1979, p. 265). Neste caso, podemos dizer que *As palavras e as coisas* é livro constituído de evidências que mostram rupturas,

não somente porque a função crítica deste livro se determina a partir de um certo número de recusas (temáticas e metodológicas), mas ainda porque a ‘arqueologia das ciências humanas’ define, no seio mesmo da obra de Foucault, um limite a partir do qual o trabalho ulterior do filósofo deveria redefinir em profundidade suas orientações. (SABOT, 2006, p. 185, tradução nossa).

Por conta do espaço, nos limitamos ao capítulo I do livro, tendo em vista que esta parte de *As palavras e as coisas*, além de analisar uma pintura (imagem), os argumentos usados por Foucault demonstram que a obra de Velázquez⁸ “permite o assinalamento do fim do Renascimento e o início da Idade Clássica.” (MUCHAIL, 2004, p.50). Em outras palavras, o quadro de Velázquez pode ser visto como uma forma de descontinuidade, visto que além de assinalar o fim do Renascimento e da Idade Clássica, o quadro também demonstra que

⁸ Alternamos a grafia do sobrenome Velázquez conforme as traduções de *As palavras e as coisas*, do texto dos *Ditos e Escritos* e conforme a do livro *Michel Foucault: uma trajetória filosófica* de Dreyfus e Rabinow.

A representação que se faz das coisas não tem mais que desdobrar, num espaço soberano, o quadro de sua ordenação; ela é, do lado desse indivíduo empírico que é o homem, o fenômeno — menos ainda talvez, a aparência — de uma ordem que pertence agora às coisas mesmas e à sua lei interior. (FOUCAULT, 1981, p.431).

Este fato prenuncia o aparecimento do *homem*, “como realidade espessa e primeira, como objeto difícil e sujeito soberano de todo conhecimento possível” (FOUCAULT, 1981, p. 427) e que ainda não tinha nenhum lugar e que Velásquez denuncia de forma quase acidental. Mas como se sabe, “em *As palavras e as coisas*, Foucault identificou Kant como a figura exemplar para a compreensão dos seres humanos como duplos sujeito/objetos.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.284). Sendo que, “aí, Foucault apenas analisou a sistematicidade das práticas discursivas das ciências humanas, e considerou a noção kantiana de homem tortuosa e instável, mas não perigosa.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 284).

Mas, Foucault advertiu que nunca pretendeu “fazer uma história geral das ciências humanas, nem uma crítica geral da possibilidade das ciências.” (FOUCAULT, 1979, p. 155). Daí, ele explica que “o subtítulo de *As palavras e as coisas* não é a arqueologia, mas *uma* arqueologia das ciências humanas.” (FOUCAULT, 1979, p.155). De uma maneira geral, ela trata “a respeito do aparecimento e da inserção, em domínios e segundo a forma de um conhecimento com status científico, da questão do sujeito que fala, trabalha e vive.” (FOUCAULT, 2004, p.236). Dessa forma, “tratava-se então da formação de algumas ‘ciências humanas’, cujo estudo tinha como referência a prática das ciências empíricas e de seus discursos, características dos séculos XVII e XVIII.” (FOUCAULT, 2004, p. 236).

3.5.1. *Las Meninas*: somos vistos ou vemos?

Esta arqueologia das ciências humanas, empreendida em *As palavras e as coisas*, começa com a análise de *Las Meninas*, um quadro pintado por Velásquez em 1656, e que Foucault considera uma fonte arqueológica, em que estão representados os temas da noção clássica de representação; e, ao mesmo tempo, “aponta elementos que serão retomados no final do livro (capítulo IX), permitindo uma espécie de ilustração comparativa a propósito da modernidade.” (MUCHAIL, 2004, p.50).

O título do quadro também foi usado por Foucault como título do capítulo⁹. É o segundo livro que ele inicia tomando emprestado de uma obra de arte analisada por ele, seu título. O primeiro foi em *História da Loucura*, quando nomeou o capítulo de abertura *Stultifera Navis*. De certa forma, tanto no caso de *As palavras e as coisas*, com a análise que ele executa de *Las Meninas*, quando nas pinturas que ele evoca em *História da Loucura*, evidenciam sua fascinação por este tipo de materialidade. Mas por que a pintura tanto fascinava Foucault?

As mutações da relação entre o visível e o dizível eram o que interessava Foucault nestas materialidades. Segundo Motta (2001), ele as considerava como “um ponto fundamental para definir uma cultura ou uma *episteme* em uma virada de seu tempo histórico” (MOTTA, 2001 p. XXVI).

Dessa maneira, aos olhos de Foucault, *Las Meninas* não é apenas uma das mais importantes obras de arte do ocidente, executada por um dos mais importantes mestres da pintura do século XVII; mas “a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre.” (FOUCAULT, 2001, p. 209). Ela é literalmente um quadro que “mostra como são representados todos os temas da noção clássica de representação.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 23). Ou seja, vamos perceber

Em *Las Meninas*, os componentes da representação — o tema da pintura — foram dispersos em três figuras separadas. As representações estão espalhadas por todo o quadro. Esses componentes são: a produção da representação (o pintor), o objeto representado (os modelos e seu olhar) e a visão da representação (o espectador). Cada uma dessas funções pode ser e foi representada por Velásquez. Essa dispersão da representação é necessária para que todas essas funções possam ser colocadas em um quadro organizado. (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 27-28).

O próprio Francisco de Quevedo, ao comentar a obra de seu discípulo, Velásquez, disse se tratar de um teatro do olhar, uma instalação de diferentes posições observadas (cf. MOTTA, 2006, p. XXVI). É justamente por este ponto, que Foucault direciona seu olhar não para a figura da menina que está no centro, reluzente com os raios do sol, rodeada de outras meninas e por uma anã, mas para o trabalho que está

⁹Na versão em francês, o título do capítulo é *Les Suivantes* (As Acompanhantes, ou Damas de Companhia), mas na Espanha era usada a palavra em português “meninas” para esta função que existia nas monarquias da época. Na versão brasileira de *As palavras e as coisas*, a tradutora optou por usar o nome pelo qual a obra ficou universalmente conhecida, *Las Meninas*, mas a tradução do artigo publicado em *Le Mercure de France*, em agosto de 1965, que é o mesmo texto na íntegra do capítulo, foi traduzido em português, no volume III da coleção *Ditos e escritos*, como “As Damas de Companhia”.

sendo executado pelo pintor. É para a posição do artista que Foucault direciona seu olhar; é ele que está ligeiramente afastado do quadro olhando em direção ao modelo, e que

talvez se trate de acrescentar um último toque, mas é possível também que o primeiro traço não tenha ainda sido aplicado. O braço que segura o pincel está dobrado para a esquerda, na direção da palheta; permanece imóvel, por um instante, entre a tela e as cores. Essa mão hábil está pendente do olhar; e o olhar, em troca, repousa sobre o gesto suspenso. Entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar, o espetáculo vai liberar seu volume. (FOUCAULT, 1981, p.3).

Ora, a posição do pintor frente a uma grande tela, com a palheta na outra mão permite a Foucault ver o movimento que o artista faz para liberar o volume do espetáculo, como se o pincel na mão direita do pintor, sob o comando de seu olhar, fosse uma varinha mágica com que ele vai reger tal espetáculo “não sem um sistema de evasivas.” (FOUCAULT, 1981, p.3). Estes movimentos não são tão simples quanto parece, são os movimentos de uma arte, do seu saber e de quem o executa, o artista. Foucault procura mostrar nesta descrição densamente barroca como o pintor representa seu trabalho e a si mesmo, tendo a luz e o espelho como elementos que expressam como o pensamento na Idade Clássica ordena e representa as coisas.

Velázquez tinha sido nomeado camareiro real pelo rei, por isso ele não tinha muito tempo para se dedicar a pintura, que, nesta época, o ato de pintar era apenas um ofício, diferentemente da música e da poesia que eram consideradas artes. Apesar disso, tinha conhecimento de óptica e dos efeitos que a distância, a luz podiam exercer nas cores como tinham os pintores holandeses. Daí, sua pintura não pode ser analisada sem levar em consideração todo esse saber.

Dessa forma, Foucault se dedica a descrever, na primeira parte deste capítulo-abertura de *As palavras e as coisas*, o pintor trabalhando frente ao seu modelo que é também, presumidamente, seu espectador. Ele vai descrevendo seus movimentos de forma a mostrar o jogo do visível com o invisível com a luz num sistema de evasivas que Foucault chama de dispersão.

É justamente nesta dispersão que vamos ser convidados a participar do espetáculo pelo olhar soberano do pintor que “olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos.” (FOUCAULT, 1981, p.4). E dessa maneira

Dos olhos do pintor até aquilo que ele olha, está traçada uma linha imperiosa que nós, os que olhamos, não poderíamos evitar: ela atravessa o quadro real e alcança, à frente da sua superfície, o lugar de onde vemos o pintor que nos observa; esse pontilhado nos atinge infalivelmente e nos liga à representação do quadro. (FOUCAULT, 1981, p. 5).



Las Meninas – Velásquez (1656) – Museu do Prado.

Ora, “olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla” (FOUCAULT, 1981, p. 5); aparentemente, nada mais seria “que um face-a-face, olhos que surpreendem, olhos retos que, em se cruzando, se superpõem”, se não fosse a

existência dessa tênue linha estabelecida pelo olhar soberano do pintor cuja visibilidade, em troca, envolve “toda uma rede complexa de incertezas, de trocas e evasivas.”(FOUCAULT, 1981, p.5).

Mas, neste jogo, vamos perceber que “nós, espectadores, estamos em excesso.” (FOUCAULT, 1981, p.5). Digamos que ao mesmo tempo em que fomos “acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, submetidos por aquilo que desde sempre que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo.”(FOUCAULT, 1981, p.5). E, dessa maneira, vamos descobrir que “o olho do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso mais indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente.” (FOUCAULT, 1981, p. 5). Então, “o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito.” (FOUCAULT, 1981, p.5).

Quanto à grande tela virada, ela “exerce aí sua segunda função: obstinadamente invisível, impede que seja alguma vez determinável ou definitivamente estabelecida a relação de olhares.”(FOUCAULT, 1981, p. 5-6). É ela que faz reinar a fixidez opaca “num lado torna para sempre instável o jogo das metamorfoses que, no centro, se estabelece entre o espectador e o modelo. Porque só vemos esse reverso, não sabemos nem o que fazemos.” (FOUCAULT, 1981, p.6). Do mesmo modo, não sabemos se nela “somos vistos ou vemos?” (FOUCAULT, 1981, p. 6). Porque “o pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade”; ainda que a imobilidade atenta de seus olhos remeta a uma outra direção, que eles já tenham seguido frequentemente e que breve, “sem dúvida alguma, vão retomar: a da tela imóvel sobre a qual se traça, está traçada, desde muito tempo e para sempre, um retrato que jamais se apagará.”(FOUCAULT, 1981, p. 6). Podemos observar ainda que

o olhar soberano do pintor comanda um triângulo virtual que define em seu percurso esse quadro do quadro: no vértice – único ponto visível – os olhos do artista; na base, de um lado, o lugar invisível do modelo, do outro, a figura provavelmente esboçada na tela virada.

No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constroem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriando-se de sua luminosa e visível espécie e a projeta sobre a superfície inacessível da tela virada. Ele vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio. Surpresa que é multiplicada e tornada ainda mais inevitável por um estratagema marginal. (FOUCAULT, 1981, p.6).

A luz solar representada entra pelas janelas, vai banhando “com generosidade, dois espaços vizinhos, entrecruzados, mais irreduzíveis: a superfície da tela, com o volume que ela representa (isto é, o ateliê do pintor, ou a sala em que instalou o cavalete) [...] e o volume real que o espectador ocupa” (FOUCAULT, 1981, p. 6-7). Ela também vai iluminando o pintor, tornando-o visível “ao espectador e faz brilhar como linhas de ouro, aos olhos do modelo, a moldura da tela enigmática, onde sua imagem, transporta, vai se achar encerrada.” (FOUCAULT, 1981, p. 7). É esta mesma luz que vai revelar no fundo dessa sala representada, que antes tinha sido o quarto do herdeiro do trono espanhol, morto dois anos depois de sua mãe, Isabel de França, e, que agora é o ateliê do pintor e curador das obras de artes do rei, dentre as quais se encontra a pintura *O Casal* do pintor holandês, Jan van Eyck, o “espelho que brilha suavemente atrás dele [o pintor]” (FOUCAULT, 1981, p. 8, adendo nosso).

Ora, nesta época, “na pintura holandesa, era tradição que os espelhos desempenhassem um papel de reduplicação: repetiam o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo.” (FOUCAULT, 1981, p.9). Nessa perspectiva, a representação do espelho mostrava “a mesma coisa que na primeira instância do quadro, porém decomposta e recomposta segundo uma outra lei.”(FOUCAULT, 1981, p.9).

O quadro *O Casal* de Jan van Eyck que mencionamos há pouco pode servir como exemplo disso. Mas, no quadro *Las Meninas*, “nada diz do que já foi dito.” (FOUCAULT, 1981, p. 9). Em outras palavras, “ele não faz ver nada do que o próprio quadro representa.” (FOUCAULT, 1981, p.9). Porque “esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar.” (FOUCAULT, 1981, p. 10). Ele supera essa invisibilidade refletindo “o que se poderia ver, se a tela se prolongasse para frente, indo mais para baixo, até envolver as personagens que servem de modelos ao pintor.” (FOUCAULT, 1981, p. 10). Dessa forma, “o espelho inesperado faz brilhar as figuras que o pintor olha (o pintor e sua realidade representada, objetiva, de pintor trabalhando); mas também as figuras que olha o pintor (nessa realidade material que as linhas e as cores depositam sobre a tela).” (FOUCAULT, 1981, p. 10). Mas

Em vez de prosseguir sem fim numa linguagem fatalmente inadequada ao visível, bastaria dizer que Velásquez compôs um quadro; que nesse quadro ele se representou a si mesmo no seu ateliê, ou num salão do Escorial, a pintar duas personagens que a infanta Margarida vem contemplar, rodeada de aias, de damas de honor, de cortesãos e de anões; que a esse grupo pode-se muito precisamente atribuir nomes: a tradição reconhece aqui dona Maria Agustina Sarmiente, ali, Nieto, no primeiro plano, Nicolaso Pertusato, bufão italiano. (FOUCAULT, 1981, p.10).

Há ainda duas personagens “que servem de modelo ao pintor não são visíveis, ao menos diretamente; mas que podemos distingui-las num espelho; que se trata, sem dúvida, do rei Filipe IV e de sua esposa Mariana.” (FOUCAULT, 1981, p. 10). Mas, “esses nomes próprios constituiriam indícios úteis, evitariam designações ambíguas; eles nos diriam, em todo o caso, o que o pintor olha e, com ele, a maioria das personagens do quadro.” (FOUCAULT, 1981, p. 10-11).

E isso nos faz pensar mais sobre o trabalho que o pintor realizou nesta tela como uma forma de pensamento, tendo em vista que “em torno da cena estão depositados os signos e as formas sucessivas da representação; mas a dupla relação da representação com o modelo e com o soberano, com o autor e com aquele a quem ela é dada em oferenda, essa relação é necessariamente interrompida.” (FOUCAULT, 1981, p.20).

Essa condução interpretativa vai revelando seu pensamento sobre o do pintor. Foucault busca demonstrar sua tese de que a tela pintada por Velásquez escapa ao pensamento clássico, ou seja, há neste quadro do pintor espanhol, “a representação da representação clássica e a definição que ela abre.” (FOUCAULT, 1981, p.20). Sendo assim,

ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo — que é o mesmo — foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. (FOUCAULT, 1981, p.20-21).

Esta análise minuciosa que foi feita por meio de uma linguagem barroca, para iniciar não apenas a discussão sobre a formação de algumas “ciências humanas” em torno da questão do sujeito que fala, trabalha e vive, mas para apurar o próprio método arqueológico, causa uma série de deslocamento do nosso corpo a procura de cada ângulo

da tela para compreender se “vemos ou somos visto?”. Foucault poderia ter sido mais claro se tivesse escrito no final da análise que

A pintura não é uma simples visão que se deveria, em seguida, transcrever na materialidade do espaço. Não é mais um gesto no cujas significações mudas e indefinidamente várias deveriam ser liberadas por interpretações ulteriores. É inteiramente atravessada – independentemente dos conhecimentos científicos e dos temas filosóficos – positiva de um saber. (FOUCAULT, 1972, p. 220).

Mas se assim o fizesse, a linguagem não seria barroca como é o quadro e, neste caso, uma das suas condições históricas de produção não seria respeitada e análise ficasse no nível da superfície da tela. Mas, de certa forma, Foucault, na apresentação do desse livro que escreveu, sob o sorriso provocado pelo texto de Borges, anunciava que “o encanto exótico de outro pensamento é o limite do nosso.” (FOUCAULT, 1981, p. VIII).

Enfim, fomos obrigados a nos tornarmos barrocos em nosso tempo para perceber que se trata de um quadro onde encontramos depositados, em torno da cena, “os signos e as formas sucessivas da representação; mas a dupla relação da representação com seu modelo e com seu soberano, com seu autor como com quem se faz a oferenda, essa relação é necessariamente interrompida.” (FOUCAULT, 2001, p. 209). E foi justamente com esta tela de Velásquez, que começou sua arqueologia das ciências humanas, demonstrando que “o centro do saber, nos séculos XVII e XVIII, é o quadro” (FOUCAULT, 1981, p. 103). Seu interesse era encontrar as discontinuidades, no plano arqueológico, entre a *épistémê* clássica e a moderna. Neste ponto, a tela de Velásquez, ao enquadrar o homem como sujeito e, ao mesmo tempo, objeto, acaba escapando do modelo clássico de representação, ela é exemplo de discontinuidade que aparece no limiar entre a era Clássica e a Moderna.

4. O corpo utópico e heterotopias (ou outros espaços)

Utopias e heterotopias, mais do que palavras, são dois conceitos que Foucault começa a introduzir no repertório de sua maquinaria teórica justamente no prefácio do livro que nasceu dos risos causados pela leitura de um texto de Borges, como falamos há pouco. O texto de Borges intriga e fascina Foucault por causa de

uma certa enciclopédia chinesa' onde será escrito que 'os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.(FOUCAULT, 1981, p, IX).

Esta forma de ordenar os animais nos causa um certo desconforto que surge talvez porque a consideremos de imediato uma distorção tamanha que nos impeça de pensá-la., mas, isso faz abalar “todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro” (FOUCAULT, 1981, p IX). Nesse sentido,

Não são os animais “fabulosos” que são impossíveis, pois que são designados como tais, mas a estreita distância segundo a qual são justapostos aos cães em liberdade ou àqueles que de longe parecem moscas. O que transgride toda imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (a, b, c, d) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias.

Ora, “onde poderiam eles se justapor, senão no *não-lugar* da linguagem?” (FOUCAULT, 1981, p. XI, grifo nosso). É por meio dela “que a enciclopédia chinesa citada por Borges e a taxinomia que ela propõe conduzem a um pensamento sem espaço, a palavras e categorias sem tempo nem lugar mas que, em essência, repousam sobre um espaço solene, todo sobrecarregado de figuras complexas”(FOUCAULT, 1981, XIV-XV). É dessa maneira, como um *não-lugar*, que linguagem se oferece, permitindo que se adentre em locais estranhos, com caminhos emaranhados, cheios de secretas passagens e imprevistas comunicações.

Esse texto de Borges, além de provocar risos, efeitos do mal-estar que sentimos ao perceber que nosso pensamento está enclausurado por uma forma de linguagem, que enclausura a linguagem, “dá como pátria mítica uma região precisa, cujo simples nome constitui para o Ocidente uma grande reserva de utopias. A China, em nosso sonho, não é justamente o lugar privilegiado do espaço?” (FOUCAULT, 1981, XIV). Em nosso sistema imaginário, ela desenvolveu uma cultura “a mais meticulosa, a mais hierarquizada, a mais surda aos acontecimentos do tempo, a mais vinculada ao puro desenrolar da extensão; pensamos nela como numa civilização de diques e de barragens sob a face eterna do céu” (FOUCAULT, 1981, p. XIV). E pensar que “sua própria escrita não reproduz em linhas horizontais o voo fugidio da voz” (FOUCAULT, 1981,

p. XIV), isso também nos causa um certo mal-estar desconfortante que o texto de Borges nos faz sentir também, mas, ao mesmo tempo, nos conforta ao nos expor a uma espécie de “encanto exótico de um outro pensamento, [que] é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar nisso.” (FOUCAULT, 1981, p. XI).

Dessa maneira, dirá Foucault: “o texto de Borges aponta para outra direção” (FOUCAULT, XIV).

Talvez porque no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito; e importa entender esta palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares [pág. XII] a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum. (FOUCAULT, 1981, XII-XIII).

O desconforto dessa experiência é quase vencido, quando pensamos que “haveria assim, na outra extremidade da terra que habitamos, uma cultura voltada inteiramente à ordenação da extensão, mas que não distribuiria a proliferação dos seres em nenhum dos espaços onde nos é possível nomear, falar, pensar.”(FOUCAULT, 1981, p. XV). A experiência agora é outra, o sorriso se abre porque somos assistidos pelas utopias. Elas têm esse poder de consolar; “as utopias consolam” (FOUCAULT, 1981, p.81). E esta afirmação saída de uma boca, sob o efeito do riso, nos leva a arriscar a pensar que uma utopia é a própria abertura que a linguagem nos oferece para escarpamos da clausura que a nossa forma de pensar impõe a própria linguagem. Ora, “se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico”, as utopias nos permitem entrar e sair da clausura imposta pelo nosso pensamento à linguagem. Mas, elas encontram um limite no jogo de oposições na linguagem sob a ordem do pensamento “ocidental”, chamado heterotopias. Elas,

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dessecam o

propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases.

Em dezembro do mesmo ano em que publicara *As palavras e as coisas*, Foucault proferiu duas conferências via rádio na *France-Culture*: uma sob o título de *O corpo utópico* e a outra intitulada *As heterotopias*. Na primeira, ele diz que “a utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu terei um corpo *sem corpo*, um corpo que será belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal em sua potência, infinito em sua durabilidade, delineado, invisível, protegido, sempre transfigurado”. Já na segunda conferência, dirá Foucault que sonha com uma ciência chamada Heterotopologia que teria por objeto os diferentes espaços onde vivemos, ela não estudaria as utopias, tendo em vista que este nome se refere ao que não tem “verdadeiramente nenhum lugar, mas as *hetero-topias*, os outros espaços” (FOUCAULT, 2009, p.25, nossa tradução).

No ano seguinte, precisamente, em 14 de março de 1967, ele retomará esses dois temas em uma conferência realizada no Circulo de Estudos Arquitetônicos, na Tunísia, sob o título de *Outros Espaços*, sendo publicada somente em 1984, após sua autorização. Nesta exposição, ele vai nos fornecer uma série de exemplos do que seria utopia e heterotopia e retoma os princípios que caracterizariam esta última. Ele não mais falará a respeito de uma ciência voltada aos espaços, mas de um campo do saber consagrado a eles.

Nessa discursão sobre os espaços, Foucault reafirma, como nas duas conferências anteriores, que “há, inicialmente, as utopias. As utopias são posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de análoga direta ou inversa.” (FOUCAULT, 2001, p. 414-415).

Quanto às heterotopias propriamente ditas, como se poderia descrevê-las, que sentido elas têm? Seria possível supor, não digo uma ciência a porque é palavra muito depreciada atualmente, mas uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a "leitura", como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos; essa descrição poderia se chamar heterotopologia. (FOUCAULT, 2001, p. 416-415).

Mas inicialmente, ele diz que “a época atual seria talvez de preferência a época dos espaços.” (FOUCAULT, 2001, p. 411). Foucault reconhece que “o estruturalismo, ou pelo menos o que se reúne sob esse nome em geral, é o esforço para estabelecer, entre os elementos que podem ter sido dispersos através do tempo, um conjunto de relações que os faz justapostos, opostos, comprometidos um com o outro.” (FOUCAULT, 2001, p. 411). Nesta perspectiva, adverte Foucault que “não se trata de negar o que se chama de tempo e o que se chama de história.”(FOUCAULT, 2001, p. 411).

Depois ele reconhece que “estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob forma de relações de posicionamentos.” (FOUCAULT, 2001, p. 413). Neste caso, “o posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos formalmente, podem-se descrevê-las como séries organogramas, grades.” (FOUCAULT, 2001, p. 412). Dessa maneira, ele acredita que “a inquietação de hoje se refere fundamentalmente ao espaço, sem dúvida muito mais que ao tempo; o tempo provavelmente só aparece como um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço.” (FOUCAULT, 2001, p.413).

Algumas análises, como as que compõem a obra de Bachelard e as descrições dos fenomenólogos demonstraram que “não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja povoado de fantasma; o espaço de nossa primeira, o de nossos devaneios”(FOUCAULT, 2001, p.413). Em suma, “um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como cristal.”(FOUCAULT, 2001, p.414).

Essas são análises que se referem, sobretudo, ao espaço de dentro, embora sejam “fundamentais para reflexão contemporânea”; é do espaço de fora que Foucault trata porque, segundo ele, “vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos.”(FOUCAULT, 2001, p.414).

Para Foucault (2001, p.414), “o espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo.”. É nesta perspectiva que, “certamente, seria possível, sem dúvida, começar a descrição desses diferentes posicionamentos, buscando qual é o conjunto de relações pelo qual se pode definir esse posicionamento.” (FOUCAULT, 2001, p. 414).

Neste caso, Foucault cita como exemplos, “descrever o conjunto das relações que definem os posicionamentos de passagem, as ruas, os trens”, descrever os posicionamentos de parada provisória, que são os cafés, os cinemas, as praias ou os posicionamentos de repouso, fechado, ou semifechado, que constituem a casa, o quarto, o leito etc. (FOUCAULT, 2001).

Esses espaços, segundo Foucault, “que por assim dizer estão ligados a todos os outros posicionamentos, são de dois grandes tipos”. Eles são marcados por utopia e por heterotopia. Esta última, Foucault chamou em oposição à primeira. Daí, ele utiliza uma metáfora, usando o espelho para diferenciar um termo do outro, dizendo:

O espelho afinal é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho eu me vejo lá onde não estou em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e que tem no lugar que ocupo uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo no momento em que me olho no espelho ao mesmo tempo absolutamente real em relação com todo o espaço que o envolve e absolutamente irreal, já que ela é obrigada para ser percebida, a passar por aquele ponto que está longe. (FOUCAULT, 2001, p.415).

Ora, podemos dizer que esta discussão sobre os espaços tem a ver com a forma como Foucault lida com a questão do sujeito e com os modos de subjetivação, como algo de fora, externo. Esta metáfora do espelho parece evidenciar isso. Em outras palavras, dizer que o corpo também é um espaço sob o efeito desses espaços. As transformações que ocorreram ao longo do tempo mostram que alguns espaços desapareceram por conta da mudança no estilo de vida de muitas sociedades. O próprio aparecimento do Estado moderno com políticas utópicas, que começam a entrar em crise, contribuiu para o desaparecimento com o desaparecimento de muitos espaços em função de outros espaços.

5. O corpo na genealogia do poder

Após o Maio de 1968, acontecimento revolucionário que parou a França por três meses, durante o governo do velho general Charles de Gaulle, com a revolta de estudantes que ocuparam a Sorbonne, seguida pela greve geral dos operários, Foucault volta sua atenção “para preocupações analíticas mais amplas que incluem, mais uma vez, os problemas não discursivos: a passagem para as práticas culturais e o poder.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.202).

Mas paralelo ao autor de livros, existiram outros Foucault que inventava “formas de tomar a palavra no espaço público e a de um crítico incessante de seu próprio pensamento.” (BERT, 2013, p. 9). Ele mesmo se declarou ser um pirotécnico, uma tradução para o seu *ethos* filosófico tão inquietante? Possivelmente ou talvez tal declaração fosse um eco de Nietzsche que se declara, em *Ecce Homo*, “não ser um homem, sou uma dinamite.”.

O Foucault leitor de Nietzsche constatou que “de uma maneira geral, os mecanismos de poder nunca foram estudados na história” (Foucault, 1979, p.141), mas que “os historiadores vêm abordando a história do corpo há muito tempo” (Foucault, 1977, p. 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 Damians, corpo dócil do operário disciplinado, conectado à máquina, corpo parresíastico, arrotando, perturbador, do cínico na praça pública” (SFORZINI, 2014, p. 7).

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, p.126). Ele “é obviamente influenciado pela descrição nietzschiana de corpo” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.124).

Para Foucault (1979, p. 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 e 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, p. 116). Ele buscava “preservar sua teoria arqueológica e complementá-la com a genealogia” (1995, p. 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, p. 34).

Foucault já tinha observado que os historiadores vinham abordando “a história do corpo há muito tempo” (FOUCAULT, 1977b, p.25), contudo, via que a utilização acadêmica da História continuava “fundamentalmente, conservadora: reencontrar o passado de alguma coisa tem, essencialmente, a função de permitir sua sobrevivência” (FOUCAULT, 2006, p. 98).

Como diagnosticador de seu tempo, Foucault, muitas vezes, se engajou a movimentos como aquele que o levou a fundar o Grupo de Informação sobre as Prisões (GIP), “ao qual ele dá seu domicílio como sede.” (DEFERT, 1999, p. 33). Essa sua participação como ativista na cena política o fez declarar em seu livro *Vigiar e Punir* que as punições em geral e a prisão se originam de uma tecnologia política do corpo, as quais o poderiam ter lhe “ensinado pelo presente do que pela história.” (Foucault, 1977, p. 29). Exatamente do tempo presente que ele notara várias revoltas “contra toda a miséria física que há mais de um século: contra o frio, contra a sufocação e o excesso de população, contra as paredes velhas, contra a fome, contra os golpes.” (FOUCAULT, 1977, p. 29).

5.1. *Vigiar e Punir: nascimento das prisões e a docilização dos corpos*

Publicado em fevereiro de 1975, pelas edições Gallimard, *Vigiar e punir* inaugura uma nova fase teórica no percurso trilhado por Foucault que, segundo ele, “deve servir de pano de fundo histórico para diversos estudos.” (FOUCAULT, 1977b, p. 262, tradução nossa). Seu objetivo principal era fazer “uma genealogia do atual complexo científico-judiciário onde o poder de punir se apoia, recebe suas justificações e suas regras, estende seus efeitos e mascarando sua exorbitante singularidade.” (FOUCAULT, 1977b, p. 23). Dessa forma, o livro não teria apenas a prisão como objeto de estudo, como sugere o subtítulo, *nascimento da prisão*, e sim a tecnologia disciplinar do corpo (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 159).

É uma obra que teria sido motivada por sua participação no GIP (Grupo de Informação sobre as Prisões), como observamos anteriormente no início deste capítulo. Este grupo iniciou suas atividades na França em 8 de fevereiro de 1971, no momento em que Foucault lia o Manifesto (mimeografado) que foi distribuído para a imprensa na Capela Saint-Bernard de Montparnasse.

Foi ele também que batizou o grupo de GIP e convidou Jean-Marie Domenach e Pierrer Vidal-Naquet a fazer parte deste grupo e a assinar este Manifesto (DEFERT, 2014). O GIP propunha, dentre outras coisas,

Fazer saber o que é a prisão: quem entra nela, como e por que se vai parar nela, o que se passa ali, o que é a vida dos prisioneiros e, igualmente, a higiene, como funcionam o regulamento interno, o controle médico, os ateliês, como se sai dela e o que é, em nossa sociedade, ser um daqueles que saiu dela. (cf. FOUCAULT, p. 2).

Naquele momento, pós 1968, havia o temor de que qualquer um podia ser preso. O conselho francês de ministros já tinha determinado a dissolução da GP (*Gauche Prolétarienne*) criada em setembro de 68, como reação a outra determinação que colocou fim na UJU (*Union de Jeunesses Comunistes*) criada em 1966. Existia até a Organização de Presos Político (OPP). Daí, dirá Foucault “é bom saber o que nos ameaça; mas também é bom saber como se defender” (FOUCAULT, p. 3). Ao que parece, a prisão de intelectuais e estudantes teria sido o grande motivo para se criar o GIP, e este alimentado o desejo de realizar as pesquisas que aparecem em *Vigiar e Punir*.

Apesar da novidade, “esse livro pode ser lido como uma sequência dos livros anteriores de Foucault ou como marco de um novo progresso decisivo” (DELEUZE, 1988, p. 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, p. 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, p. 117).

Em termos genealógicos, dirá Foucault (1977, p. 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, p. 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, p. 127).

A história da prisão é, inicialmente, a história das transformações que afetam a penalidade: torturas em praça pública executadas pelo disciplinário, práticas de administração da justiça penal do Antigo Regime por ocasião do nascimento dessas formas de coerção e de controle social disciplinar simultaneamente menos visíveis e consideradas por muitos reformadores como menos cruéis. (BERT, 2013, p. 80).

Para Foucault, “a instituição prisão não implica apenas a exclusão, mas também, a partir do século XIX, procedimentos correccionais; e, sem dúvida alguma, é através desse projeto de correção do detento que se formula a questão da verdade do criminoso.” (FOUCAULT, 1999, p. 332). É justamente neste ponto que Foucault procura o problema, o qual “consistia em pôr a nu a verdade da prisão, e em examinar no interior de qual sistema de racionalidade, em qual programa de domínio dos indivíduos e dos delinquentes, em particular, a prisão era considerada como um meio essencial.” (FOUCAULT, 1999, p. 333). Dessa forma,

Vigiar e punir vai contribuir amplamente para desconstruir a centralidade da figura do delinquente nos discursos sustentados pela justiça, demonstrando como, para nossa sociedade, é indispensável perpetuar essa franja de indivíduos, fixando-a como contrapeso à sujeição do restante da população. (BERT, 2013, p. 80).

Foucault traz à tona documentos de toda sorte que mostram as mudanças no tratamento dado aos indivíduos infratores nos séculos XVIII e XIX, dentre as quais, o desaparecimento do suplício de exposição e surgimento de um corpo técnico, formado por guardas, médicos, capelães, psicólogos, educadores (FOUCAULT, 1977b, p. 14). Daí, “o processo de fabricação descrito em *Vigiar e punir* fundamenta-se em uma incorporação de fato das relações sociais: as disciplinas sujeitam os corpos, impõem restrições, proibições e obrigações.” (BERT, 2013, p.91). Ele “se volta para as relações de poder que reagem as práticas não discursivas, as ciências humanas e suas normas colonizadoras que parecem ameaçadoras.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 284). Neste caso, Foucault terá um olhar mais atento para a arquitetura que nos empreendimentos anteriores. E já começa a pensar em desenvolver o conceito de

dispositivo como algo da ordem do discursivo juntamente com o não discursivo.

Foucault observou

que, no final do século XVIII, a arquitetura começa a se especializar, ao se articular com os problemas da população, da saúde, do urbanismo. Outrora, a arte de construir respondia sobretudo à necessidade de manifestar o poder, a divindade, a força. O palácio e a igreja constituíam as grandes formas, às quais é preciso acrescentar as fortalezas; manifestava-se a força, manifestava-se o soberano, manifestava-se Deus. A arquitetura durante muito tempo se desenvolveu em torno destas exigências. Ora, no final do século XVIII, novos problemas aparecem: trata-se de utilizar a organização do espaço para alcançar objetivos econômico-políticos (FOUCAULT, 1979, p. 211).

As manifestações arquitetônicas são expressões advindas de práticas discursivas e, como tais, são históricas. Portanto, elas estão ligadas aos discursos de sua época, só podendo ser analisadas junto essas condições de produção. Nessa perspectiva, podemos dizer, com Foucault, que “o discurso e a forma se movimentam um em direção ao outro.” (FOUCAULT, 2000, p. 82).

Em *Vigiar e Punir*, o projeto arquitetônico do *Panopticon* de Jeremy Bentham figura como um exemplo dessa manifestação ou dessa movimentação do discurso e da forma, de um em direção ao outro. Daí, Foucault considerou que Bentham é, “sem dúvida, um dos inventores de tecnologia do poder mais exemplares” (FOUCAULT, 1979, 218).

Ora, “na época de Bentham, o tema do poder espacializante, vidente, imobilizante, em suma, disciplinar, era de fato extrapolado por mecanismos muito mais sutis que permitiam a regulamentação dos fenômenos da população, o controle de suas oscilações” (FOUCAULT, 1979, p. 222). É justamente neste período que a burguesia consegue “instaurar uma hegemonia social que nunca mais perdeu.” (FOUCAULT, 1979, p. 218). Este feito se deve porque ela “compreende perfeitamente que uma nova legislação ou uma nova constituição não serão suficiente para garantir sua hegemonia” (FOUCAULT, 1979, p. 218); por isso, ela procura “inventar uma nova tecnologia que assegurará a irrigação dos efeitos do poder por todo o corpo social, até mesmo em suas menores partículas.” (FOUCAULT, 1979, p. 218).

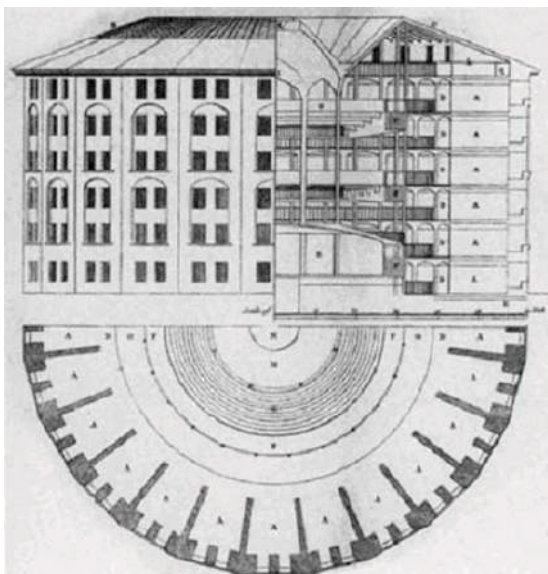
5.1.1. A figura do *Panopticon* e a vigilância da sociedade disciplinar

Este projeto arquitetônico do *Panopticon* de Jeremy Bentham despertou interesse em Foucault porque não se tratava apenas de uma simples obra moderna de arquitetura, mas de uma forma de materializar uma das preocupações que estava “no âmago da Revolução: impedir as pessoas de fazerem o mal, tirar-lhes o desejo de cometê-lo; tudo podia ser assim resumido: não poder e não querer.” (FOUCAULT, 1979, p. 217).

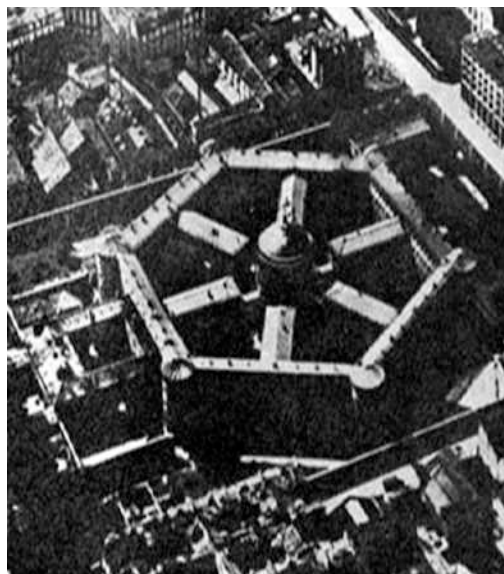
Daí, o projeto arquitetônico do *Panopticon* “apresenta-se com uma conexão precisa entre o controle dos corpos e dos espaços, enquanto deixa claro que esse controle se exerce em prol do aumento do poder.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.210). É neste sentido que o Panopticon materializa os discursos que expressam esse desejo de controlar corpos no espaço, mas também de manter o espaço sob o controle do corpo estatal. Ele “é, então, uma tecnologia exemplar do poder disciplinar.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.210).

Para Foucault, “Bentham não imaginou simplesmente uma figura arquitetural destinada a resolver um problema específico, como o da prisão, o da escola ou o do hospital.” (FOUCAULT, 1995, p.211). Ele “pensou e disse que seu sistema ótico era a grande inovação que permitia exercer bem e facilmente o poder.” (FOUCAULT, 1979, p. 211). Daí, até “a própria palavra ‘panopticon’ é fundamental”. (FOUCAULT, 1979, p. 211). Neste caso porque ela traduz a vigilância que se quer impor para controlar os corpos, “mas é impressionante constatar que, muito antes de Bentham, já existia a mesma preocupação.” (FOUCAULT, 1979, p. 210). O próprio “Bentham contou que foi seu irmão que, visitando a Escola Militar [de Paris], teve a ideia do panopticon.” (FOUCAULT, 1979, p. 210). Neste projeto, é tomado

o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimem-se todas as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. (FOUCAULT, 1975).



O Panopticon Jeremy Bentham



Prisão de Petite Roquette (sistema panóptico)
[FOUCAULT, 1977.]

Portanto, o projeto de Bentham é uma das formas pelas quais se procurou instaurar práticas de vigilâncias mais efetivas e econômicas do que aquelas usadas antes da Revolução Francesa. Ele nasce “nestes temas de vigilância, e particularmente de vigilância escolar, parece que os controles da sexualidade se inscrevem na arquitetura. No caso da Escola Militar, a luta contra a homossexualidade e a masturbação é contada pelas próprias paredes.” (FOUCAULT, 1979, p.213).

Mas Foucault observou ainda que, antes da Revolução, foram tomadas medidas “que se faziam necessárias, segundo um regulamento do fim do século XVII, quando se declarava a peste numa cidade numa cidade.” (FOUCAULT, 1977, p. 162). Estas medidas exigiam uma vigilância constante para controlar o contágio da doença. Ele faz uma descrição longa destas medidas de vigilância permanente, dizendo que

Em primeiro lugar, um policiamento espacial estrito: fechamento, claro, da cidade e da ‘terra’, proibição de sair sob pena de morte, fim de todos os animais errantes; divisão da cidade em quarteirões diversos onde se estabelece o poder de um intendente. Cada rua é colocada sob a autoridade de um síndico; ele a vigia; se a deixar, será punido de morte. No dia designado, ordena-se todos que se fechem em suas casas: proibido sair sob pena de morte. O próprio síndico vem fechar, por fora, a porta de cada casa; leva a chave, que entrega ao intendente de quarteirão; este a conserva até o fim da quarentena. (FOUCAULT, 1978, p.162).

Dessa forma, sob uma inspeção constante, nesse “espaço recortado, imóvel e fixado”, cada qual está preso a um lugar, “e, caso se mexa, corre perigo de vida, por

contágio ou punição.” (FOUCAULT, 1977, p. 162). É uma vigilância que funciona se apoiando ainda “num sistema de registro permanente: relatórios dos síndicos aos intendentess, dos intendentess aos almotacés ou ao prefeito.” (FOUCAULT, 1977, p.163). Quando se começava uma “apuração”, se estabelecia o papel de todos os habitantes presentes na cidade, um por um, anotando-se “o nome, a idade, o sexo, sem exceção de condição”; um exemplar para o intendente do quarteirão, um segundo no escritório da prefeitura, um outro para o síndico poder fazer a chamada diária.” (FOUCAULT, 1977, p.163). Para Foucault (1977, p. 163), “a ordem responde à peste; ela tem como função desfazer todas: a da doença que se transmite quando os corpos se misturam; a do mal que se multiplica quando o medo e a morte desfazem as proibições.”. Neste caso, “a disciplina faz valer seu poder que é de análise.” (FOUCAULT, 1977, p.164). E “a peste como forma real e, ao mesmo tempo, imaginária da desordem tem a disciplina como correlato médico e político.”(FOUCAULT, 1977, p.164).

Com esta descrição minuciosa, Foucault abre o capítulo intitulado Panoptismo. Com ela, podemos entender as necessidades e as formas de vigilâncias que possibilitaram o aparecimento desse dispositivo disciplinar. Foucault, ao observar esta forma de vigilância, e com seu esquema de exclusão, irá nomeá-lo de panoptismo. Ele,

O panoptismo foi uma invenção tecnológica na ordem do poder, como a máquina a vapor o foi na ordem da produção. Esta invenção tem de particular o fato de ter sido utilizada em níveis inicialmente locais: escolas, casernas, hospitais. Fez-se nesses lugares a experimentação da vigilância integral. Aprendeu-se a preparar os dossiês, a estabelecer as notações e a classificações, a fazer a contabilidade integrativa desses dados individuais. Claro que a economia – e o sistema fiscal – já tinham utilizado alguns desses processos. Mas a vigilância permanente de um grupo escolar ou de um grupo de doentes é outra coisa. E esses métodos foram, a partir de determinado momento, generalizados. (FOUCAULT, 1979, p.160).

Foucault considera ainda que

o panoptismo é um dos traços característicos da nossa sociedade. É uma forma de poder que se exerce sobre os indivíduos em forma de vigilância individual e contínua, em forma de controle de punição e recompensa e em forma de correção, isto é, de formação e transformação dos indivíduos em função de certas normas. Este triplice aspecto do panoptismo – vigilância, controle e correção – parece ser uma dimensão fundamental e característica da relação de poder que existem em nossa sociedade. (FOUCAULT, 2003, p. 103).

É um poder sobre o próprio corpo, ou, em outras palavras, um poder que atinge “a alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo.” (FOUCAULT, 1977, p.29). Nesta perspectiva, pode-se dizer que através de diferentes práticas “– psicológicas, médicas, penitenciárias, educativas – formou-se uma certa ideia, um modelo de humanidade; e essa ideia de homem tornou-se atualmente normativa, evidente, e é tomada como universal.” (FOUCAULT, 2004, p.299).

5.2. O nascimento da biopolítica: sociedade, território e população e o governo dos vivos

Em *O nascimento da Biopolítica*, curso que ministrou no *Collège de France* entre 1978 a 1979, Foucault tratou deste termo/tema como “a maneira como se procurou, desde o século XVIII, racionalizar os problemas postos a prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raça” (FOUCAULT, 2008, p. 432). Uma das questões refletidas inicialmente, neste curso, foi “como será que o fenômeno “população”, com seus efeitos e seus problemas específicos, pode ser levado em conta”, num sistema preocupado com o respeito aos sujeitos de direito e à liberdade de iniciativa dos indivíduos?

Para Foucault, o liberalismo “deve ser analisado, então, como princípio e método de racionalização do exercício de governo - racionalização que obedece, e aí está sua especificidade, à regra interna da economia máxima” (FOUCAULT, 1997, p. 90); mas, “é claro que não se trata aqui de uma ‘interpretação’ do liberalismo com pretensões exaustivas, mas de um plano de análise possível - o da razão governamental” (FOUCAULT, 1997, p. 94), sob a qual a biopolítica se estrutura para ordenar os corpos, colocando-os sob o governo e controle do Estado em práticas discursivas e por dispositivos que configuram a biopolítica, em termos foucaultianos. Esta biopolítica de que fala Foucault, também é um acontecimento em si. De um lado, porque é formada por um conjunto de acontecimentos discursivos; de outro, porque, diríamos, com Foucault, “produz-se como efeito *de* e *em* uma dispersão material” (FOUCAULT, 1996, p. 57-58; grifos nossos).

É no seio do liberalismo que vamos assistir a passagem daquilo que Foucault chamou de sociedades disciplinares para o estágio de sociedades de controle. É justamente a partir daí que se pode falar na docilização dos corpos e, em contrapartida,

da desordem e de suas crises, sobretudo, as de sentido que estão na ordem da biopolítica. Nestes termos, “sabe-se o lugar crescente que estes problemas ocupam, desde o século XIX, e as questões políticas e econômicas em que eles se constituíram até os dias de hoje” (FOUCAULT, 1997, p.89). O primeiro exemplo apresentado por Foucault sobre o nascimento da biopolítica é aquele cujo debate “aconteceu na Inglaterra, em meados do século XIX, sobre a legislação da saúde pública” (FOUCAULT, 1997, p. 89), mas se dedica a outros dois exemplos contemporâneos: “o liberalismo alemão dos anos 1948-62 e o liberalismo norte-americano da escola de Chicago” (FOUCAULT, 1997, p.94-95).

No caso alemão, “esse excesso era o regime de guerra, o nazismo, mas para além dele, um tipo de economia dirigida e planificada, oriundo do período 1914-18 e da mobilização geral dos recursos e dos homens; era também o ‘socialismo de Estado’” (FOUCAULT, 1997, p. 95). Já no americano, “ele também se desenvolveu em relação a esse ‘excesso’, que era representado, no seu entender, desde Simons, pela política do *New Deal*, pela planificação de guerra e pelos grandes programas econômicos e sociais, sustentados [...] durante o pós-guerra, pelas administrações democratas” (FOUCAULT, 1997, p. 96).

Esta nova fase do liberalismo ficou conhecida como neoliberalismo. Foucault observou que o caso americano difere do alemão porque enquanto a Alemanha considerava que a regulação dos preços no mercado “é em si tão frágil que ela deve ser sustentada, organizada ‘ordenada’ por uma política interna e vigilante de intervenções sociais (implicando ajudas aos desempregados, coberturas de necessidade de saúde, uma política de habitação etc.)” (FOUCAULT, 1997, p. 96); o neoliberalismo americano buscava estender a racionalidade do mercado, os esquemas de análise que ela propõe e os critérios de decisão que sugere a domínios não exclusivamente ou não prioritariamente econômicos (cf. FOUCAULT, 1997, p. 96), como a família e a natalidade ou a delinquência e a política penal.

A França optou pelo modelo alemão, “a partir do que poderíamos chamar de uma governamentalidade fortemente estatizada, fortemente dirigista, fortemente administrativa, com todos os problemas que isso implica” (FOUCAULT, 2008, p.266). Neste contexto histórico que eclode a greve dos mineiros em 1963, revelando ao mundo as desumanas condições de trabalho das minas francesas. Em 1966 e 1967, também vão ser marcados com várias greves. O estopim da crise ocorre, no ano seguinte, com a ocupação da Universidade de Nanterre e da Sorbonne pelos estudantes por causa da

proibição, em Nanterre, de rapazes dividirem alojamento com moças, logo uma greve geral paralisou o país por três meses com a adesão da classe operária. Alguns filósofos e historiadores consideram este o maior acontecimento popular na Europa Ocidental desde a Comuna de Paris em 1871.

Foucault ministra entre 1979 a 1980, no *Collège de France*, o curso Do governo dos vivos, dando continuidade às análises feitas nos anos anteriores sobre “a noção de ‘governo’, entendida no sentido amplo de técnicas e procedimentos destinados a dirigir a conduta dos homens.” (FOUCAULT, 1997, p 101).

Neste caso, estão incluídos “governos das crianças, governos das almas ou das consciências, governo de uma casa, de um Estado ou de si mesmo.” (FOUCAULT, 1997, p. 101). É no interior desse quadro bem geral que Foucault estudou o problema de consciência e da confissão.

De acordo com Foucault, conservamos o sentido de confissão usado por Tommaso de Vio Cajetan, quando este falava do sacramento da penitência, chamando de “ato de verdade” a confissão dos pecados. Neste curso, Foucault colocava a questão:

como é possível que, na cultura ocidental cristã, o governo dos homens exija daqueles que são dirigidos, para além de atos de obediência e de submissão, "atos de verdade" que têm como particularidade o fato de que não somente o sujeito é obrigado a dizer a verdade, mas dizer a verdade sobre si mesmo, suas faltas, seus desejos, seu estado d'alma etc.? (FOUCAULT, 1997, p.101).

5.3. Subjetividade e verdade: o corpo na hermenêutica do sujeito e o governo de si

Subjetividade e verdade é o título dado por Foucault ao seu curso ministrado nos anos de 1980 a 1981 cuja pesquisa se voltava para “os modos instituídos do conhecimento de si e sobre a sua história” (FOUCAULT, 1997, p.109). Sua questão principal era: “como um sujeito foi estabelecido, em diferentes momentos e em diferentes contextos institucionais, como objeto de conhecimento possível, desejável ou até mesmo indispensável?” (FOUCAULT, 1997, p.109). Em outras palavras: “como a experiência que se pode fazer de si mesmo e o saber que se pode fazer de si mesmo, e o saber que deles formamos, foram organizados através de alguns esquemas? Como esses esquemas foram definidos, valorizados, recomendados, impostos?” (FOUCAULT, 1997, p.109).

O fio condutor desta pesquisa “é constituído por aquilo que poderia se chamar de ‘técnicas de si’”, ou seja, “trata-se de recolocar o imperativo do ‘conhecer-se a si

mesmo’, que nos parece tão característico de nossa civilização” (FOUCAULT, 1997, p. 109).

Já no curso que ministrou nos anos de 1981 a 1982, Foucault se dedicou a falar sobre a formação do tema da hermenêutica de si. Ele dizia que “tratava-se de estudá-lo não somente em suas formulações teóricas, mas analisá-lo em relação ao conjunto de práticas que tiveram uma grande importância na Antiguidade clássica ou tardia.” (FOUCAULT, 1997, p.119). Mas o que se entende por hermenêutica?

Por ‘hermenêutica’, trata-se, em geral, para Foucault de designar uma postura subjetiva propriamente cristã (aquela cuja lenta elaboração de Tertuliano e Cassiano, em torno das práticas de penitência ele descreve, no curso pronunciado em 1980: *O governo dos vivos*). A hermenêutica de si é a decifração analítica e meticulosa dos próprios estados de consciência, a leitura nos próprios pensamentos de traços de desejo, etc., isto é, no fundo, tudo aquilo que as práticas da confissão. (GROS, 2006, p.127). [figuras de Foucault]

Para Foucault (1997), “essas práticas diziam respeito àquilo que se chamava frequentemente em grego, *epimeleia heautou*; em latim, *cura sui*. Esse princípio de ‘ocupar-se de si’, de ‘cuidar de si mesmo’, é, sem dúvida, a nosso ver, obscurecido pelo brilho do *Gnôthiseauton*.” (p. 119). Embora este seja um fenômeno bastante importante em nossas sociedades desde a era greco-romana, “essas práticas de si tiveram, nas civilizações grega e romana, uma importância e, sobretudo, uma autonomia muito maiores do que tiveram a seguir, quando foram até certo ponto investidas pelas instituições religiosas, pedagógicas ou do tipo de médico e psiquiátrico.” (FOUCAULT, 2004, p.265).

Grosso modo, “o cuidado de si é certamente o conhecimento de si – este é o lado socrático-platônico –, mas é também o conhecimento de um certo número de regras de conduta ou de princípios que são simultaneamente verdades e prescrições.” (FOUCAULT, 2004, p.269). Dessa forma, “aquele que cuida de si, a ponto de saber exatamente quais são os deveres como chefe da casa, como esposo ou como pai, descobrirá que mantém com sua mulher e seus filhos a relação necessária.” (FOUCAULT, 2004, p.273).

Estes estudos sobre o cuidado de si e as técnicas de si conduziram Foucault a fazer uma história da subjetividade. Ele próprio afirmou que “as coisas mais gerais são as que aparecem em último lugar.” (FOUCAULT, 2004, p.242). Este é um dos últimos

curso ministrados por Foucault no *Collège de France*. Estes estudos também foram aprofundados nos três volumes publicados de História da Sexualidade.

5.4. A História da sexualidade em três atos

A *História da Sexualidade* deveria ter sido chamada de *Sexo e Verdade*, e teria inicialmente seis tomos, incluindo os três que foram publicados. Mesmo tendo desistido do primeiro título, o problema ainda continuava em torno do sexo e da verdade; ou seja, Foucault queria saber o que aconteceu no Ocidente para que “a questão da verdade tenha sido colocada em relação ao prazer sexual?” (FOUCAULT, 1979, p. 258). Ele supunha que “o sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa ‘verdade’ de sujeito humano.” (FOUCAULT, 1979, p. 229). Portanto, foi sob o ângulo da verdade que ele “quis abordar a sexualidade.” (FOUCAULT, 1979, p. 258).

No projeto original, previa incidir “sobre ‘a carne e o corpo’, ‘a cruzada das crianças’, ‘a mulher’, ‘a mãe e a histérica’, ‘os adultos perversos’ e por fim, ‘a população e a raça’” (BERT, 2013, p.145). Foucault confessou que “no começo, o sexo era um dado prévio e a sexualidade aparecia como uma espécie de formação ao mesmo tempo discursiva e institucional, articulando-se com o sexo, recobrando-o e mesmo ocultando. Esta era a primeira linha de análise.” (FOUCAULT, 1979, p. 258). Mas depois ele resolveu inverter tudo, “pois não estava muito seguro...” (FOUCAULT, 1979, p.259). Mas este projeto de fazer a história da sexualidade pela inversão dessa perspectiva era

para dizer, por um lado, que é preciso estudar tentar estudar em si mesma em suas origens e formas próprias, essa superprodução de saber sociocultural sobre a sexualidade e, por outro, tentar verificar em que medida a própria psicanálise, que se apresenta justamente como fundamento racional de um saber sobre o desejo, como a própria psicanálise faz parte, sem dúvida, dessa grande economia da superprodução do saber crítico a respeito da sexualidade (FOUCAULT, 2004, p.60).

No fundo, ele perguntava a si mesmo: “será que o sexo, que parece ser uma instância dotada de leis, coações, a partir de que se definem tanto o sexo masculino quanto o feminino, não seria ao contrário algo que poderia ter sido produzido pelo dispositivo de sexualidade?” (FOUCAULT, 1979, p. 259).

Para Foucault, “o discurso de sexualidade não se aplicou inicialmente ao sexo, mas ao corpo, aos órgãos sexuais, aos prazeres, às relações de aliança, às relações interindividuais, etc...” (FOUCAULT, 1979, p. 259). Mas “por que escrever uma história da sexualidade?” (FOUCAULT, 2004, p.57). Em termos da arqueogenealogia,

a questão do sexo e da sexualidade pareceu constituir para Michel Foucault não, certamente, o único exemplo possível, mas pelo menos um caso bastante privilegiado: é efetivamente a esse respeito que através, de todo o cristianismo e talvez mais além, os indivíduos foram chamados a se reconhecerem como sujeitos de prazer, de desejo, de concupiscência, de tentação e, por diversos meios (exames de si, exercícios espirituais, reconhecimento da culpa, confissão), foram solicitados a desenvolver, a respeito deles mesmos e do que constitui a parte mais secreta, mais individual de sua subjetividade, o jogo do verdadeiro e do falso. (FOUCAULT, 2004, p. 236).

Foucault admitiu ter sido surpreendido com o fato de que “Freud, a psicanálise tiveram como ponto histórico de partida [...] um fenômeno que, no fim do século XIX, tinha uma grande importância na psiquiatria e mesmo, de modo geral, na sociedade, e podemos dizer, na cultura ocidental.” (FOUCAULT, 2004, p. 57-58).

Este fenômeno seria a histeria, “essencialmente caracterizada por um fenômeno de esquecimento, de desconhecimento maciço pelo sujeito de si mesmo, que podia ignorar pelo viés de sua síndrome histérica todo um fragmento do seu passado ou de toda uma parte do seu corpo.” (FOUCAULT, 2004, p. 58).

Neste ponto, Foucault diz ter tentado esboçar em *A vontade de saber*, primeiro volume da série, que saiu em novembro de 1976, uma análise “sobre a sexualidade a partir não do desconhecimento pelo sujeito de seu próprio desejo, mas da superprodução de saber social e cultural, o saber coletivo sobre a sexualidade” (FOUCAULT, 2004, p.8), ao mesmo tempo em que se discute a metodologia usada na pesquisa.

Já os outros dois, *O uso dos prazeres* e *Os cuidados de si* foram publicados oito anos mais tarde. Foucault diz ter sido “levado a estudar mais pormenorizadamente textos mais antigos, latinos e gregos” (FOUCAULT, 200, p. 288), pesquisando “mais para trás como havia se constituído, para o próprio sujeito, a experiência de sua sexualidade como desejo.” (FOUCAULT, 2004, p.288). Durante esse período, entre o primeiro e os dois últimos tomos, a abordagem foi sendo amadurecida e acabou evoluindo

para uma análise das maneiras como o homem ocidental se constituiu como sujeito durante a Antiguidade, quando a atividade e os prazeres sexuais foram problematizados por meio de uma economia, de uma estética dos comportamentos e de uma erótica dos rapazes. (BERT, 2013, p. 158).

De modo geral, Foucault tratou da ética antiga nos três volumes (DREYFUS; RABINOW, 1995). Nesta sua *História da sexualidade*, encontramos um sentido desenvolvido das “práticas e técnicas que uma vez foram importantes, mas, eclipsadas por práticas pós-cristãs, de modo que não coincidem mais, na sua essência, com aquilo que somos.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.288).

Com a morte de Foucault, em 1984, finaliza-se em definitivo seu projeto sobre a sexualidade, já que os outros três tomos previstos não foram concluídos, ele deixou ainda várias anotações de *As confissões da carne*. Talvez, esses escritos possam ser publicados pela Biblioteca Nacional da França, já que o governo francês adquiriu recentemente estes e outros escritos do “herdeiro material” de Foucault, Daniel Defert, seu antigo parceiro. Mas mesmo antes de morrer, ele já reconhecia que não chegaria a seis volumes, declarando na Universidade de Tóquio, em 1978, que teria prometido com a maior imprudência essa quantidade de volumes (FOUCAULT, 2004, p. 57).

Mas este seu projeto pode ser compreendido, de uma maneira geral, como uma forma de “estudar a constituição do sujeito como objeto para ele próprio: a formação dos procedimentos pelos quais o sujeito é levado a se observar, se analisar, se decifrar e se reconhecer como campo de saber possível.” (FOUCAULT, 2004, p. 236). Em outras palavras, “trata-se, em suma, da história da ‘subjetividade’, se entendermos essa palavra como maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo no jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo.” (FOUCAULT, 2004, p. 236). Em suma, temos uma *História da Sexualidade* “como experiência – se entendermos por experiência a correlação, em uma cultura, entre campos de saber, tipos de normatividade e forma de subjetividade.” (FOUCAULT, 2004, p. 193).

5.4.1. A vontade de saber

Neste primeiro volume da *História da sexualidade*, chamado de *A vontade de saber*, “Michel Foucault apresenta uma descrição de nossas práticas atuais como produto de uma confluência de técnicas cristãs de autodecifração com as tecnologias do

iluminismo de racionalização da política das populações” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.279). Foucault declarou que em *A vontade de Saber*, seu campo de objetos são estes procedimentos de extorsão da verdade (FOUCAULT, 1979, p. 265).

Em relação aos outros volumes publicados, *A vontade de saber* é um “livro programa”, como disse Foucault, cuja “problemática central se refere àquilo que ele chama de dispositivo, vigente nas sociedades ocidentais.” (BOAS, 1993, p.87).

Neste primeiro volume de História da sexualidade, “Foucault está especialmente interessado no papel da ciência e sua relação com a confissão, a verdade e o poder.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.192). Em outras palavras, “trata-se de um exame por alto de alguma coisa cuja existência permanente no Ocidente dificilmente pode ser negada: os procedimentos regulamentados de confissão do sexo, da sexualidade e dos prazeres sexuais.” (FOUCAULT, 1979, p. 263).

Para Foucault (2004, p.33),

Na prática cristã da confissão o corpo é objeto de exame, e nada além disso. Ele é, em suma, examinado para sabermos que coisas indecentes se preparam e se produzem nele. Nesse sentido, a maneira de examinar na disciplina da confissão o problema da masturbação é muito interessante. Trata-se certamente do corpo, mas considerando justamente como o princípio de movimentos que influem na alma tomando a força do desejo. O desejo é presumido e, portanto, o corpo se torna problema.

5.4.2. O uso dos prazeres e o cuidado de si

O segundo volume de *História da Sexualidade*, “*O uso dos prazeres* é um livro sobre a ética sexual e não um livro sobre o amor ou sobre a amizade ou sobre a reciprocidade.” (FOUCAULT, 1995, p.257). Nesses termos, Foucault diz ter tentado, neste volume II, “mostrar que temos quase os mesmos códigos restritos e os mesmos códigos de proibições, no século IV a. C. e nos moralistas e médicos, do início do Império Romano.” (FOUCAULT, 1995, p. 254). Mas ele também disse ter tentado “mostrar, por exemplo, que há uma tensão crescente entre prazer e a saúde.” (FOUCAULT, 1995, p.258).

Já o terceiro volume da *História da Sexualidade* tem como objetivo mensurar a inflexão pela qual passam as escolhas morais gregas em uma arte de viver dominada, durante a era romana, por uma nova “ascese” – um novo exercício de si sobre si –, na

qual os indivíduos se tornam como objeto de preocupação. (BERT, 2013, p. 169). Foucault batizou este volume de *O cuidado de si*.

Nestes são dois volumes, Foucault procurou “responder a um problema preciso: nascimento de uma moral, de uma moral uma vez que ela é uma reflexão sobre sexualidade, sobre desejo, o prazer.” (FOUCAULT, 2004, p.241). Em outras palavras, trata-se de “uma história da maneira com que o prazer, os desejos, os comportamentos sexuais foram problematizados, refletidos e pensados na Antiguidade em relação a uma certa arte de viver. Evidentemente, essa arte de viver foi exercida por um pequeno grupo de pessoas.” (FOUCAULT, 2004, p. 241).

6. Sob as Luzes de Kant: o tema da atualidade

O tema da atualidade, em Foucault, traz de volta uma “questão formulada em um texto de Kant.” (FOUCAULT, 2004, p.301). Este texto, ao buscar responder à pergunta: “*Was ist Aufklärung?*”, “entra discretamente na história do pensamento.” (FOUCAULT, 2000, p.351). Para Foucault (2000, p.351), esta questão “lançada, há dois séculos, com tanta imprudência”, vem se repetindo na filosofia moderna.

De Hegel a Horkheimer ou Habermas, passando por Nietzsche ou Max Weber, não existe quase nenhuma filosofia que, direta ou indiretamente, não tenha sido confrontada com essa mesma questão: qual é então esse acontecimento que se chama a *Aufklärung* e que determinou, pelo menos em parte, o que somos, pensamos e fazemos hoje? (FOUCAULT, 2000, p. 351).

Mas Foucault diz que seu objetivo, ao retoma este texto, era “trazer respostas muito parciais e provisórias a essa questão através da história do pensamento ou, mais precisamente, através da análise histórica das relações e nossas práticas na sociedade ocidental.” (FOUCAULT, 2004, p. 301). Ele reagia “a ruptura que existe entre história social e história das ideias.” (FOUCAULT, 2004, p.298).

Como titular da cátedra *História dos sistemas de pensamento* no *Collège de France*, Foucault nos convida a entrar na ordem do discurso em cada curso ministrado para pensar “o que somos nesse tempo que é nosso?” (FOUCAULT, 2004, p.301). Pela questão lançada por Kant, no final do século XVIII, mencionada há pouco, Foucault diz ter definido o quadro geral daquilo que ele chamou de “técnicas de si”. (FOUCAULT, 2004, p.301).

Em cada um de seus livros, dizia que representava uma parte de sua história, que, por uma razão ou por outra, foi-lhe concedido experimentar ou viver essas coisas (cf. FOUCAULT, 2004, p. 296). Foram as inquietações do presente que o levou a pensar essas coisas. A História da loucura surgiu de suas inquietações, segundo ele, do período que estagiou no hospital psiquiátrico *Saint'Anne*, em Paris; naquela ocasião começou a se perguntar: “Mas para que essas coisas são necessárias?” (FOUCAULT, 2004, p. 296). Já o motivo que o levou a pensar em *Vigiar e Punir*, declarou que foi quando estava na Tunísia e viu pessoas serem presas por motivos políticos e isso o influenciou.

Para Foucault (2004, p.299), “todo mundo pensa e age ao mesmo tempo. A maneira como as pessoas agem e reagem está ligada a uma maneira de pensar, e essa maneira de pensar está, naturalmente, ligada à tradição.”. Em outras palavras, “o homem é um ser pensante. A maneira como ele pensa tem relação com a sociedade, com a política, com a economia e com a história.” (FOUCAULT, 2004, p. 294).

7. Para além de Foucault: o corpo no cinema de horror

Ao longo deste capítulo, buscamos demonstrar como Foucault procurou discutir o tema do corpo, descrevendo-o em diversas materialidades, as quais, de certa forma, estão ligadas a uma vontade de saber sobre o corpo ou, mais precisamente, como a verdade toma corpo nos corpos. Procuramos ainda evidenciar que o tema do corpo, em Foucault, não aparece com a genealogia do poder como muitos advogam, mas, antes, na arqueologia do saber. Mas o tema do corpo não foi pensado isoladamente de outros temas e de outras questões, como temos demonstrado neste capítulo.

Observamos que em todas estas análises empreendidas por Foucault se contrapõem à ideia de necessidades universais na existência humana. Para Foucault (2004, p.296), “elas acentuam o caráter arbitrário das instituições e nos mostram de que espaço ainda dispomos, quais são as mudanças que podem ainda se efetuar.”. Este é o espírito que move este trabalho. Esta é a via que procuramos seguir, ao empreender uma nova trajetória com um novo espaço para se pensar o corpo e com isso pensarmos na liberdade que ainda resta para o corpo. Neste caso, Foucault nos ensina que “o papel do intelectual é mudar alguma coisa no pensamento das pessoas.” (FOUCAULT, 2004, p.295). Portanto, este é um trabalho sobre o efeito de outro de um intelectual que subverteu a forma de pensar o saber e o conhecimento.

E esta arqueogenealogia desenhada por Foucault, também nasceu sobre o efeito do trabalho de outros intelectuais, como Kant, Nietzsche, Dumézil, Canguilhem, Bachelard, Sade, Jean Hyppolite. Ela agora nos possibilitou pensar o corpo na materialidade filmica de horror. Neste sentido, “o pensamento é liberdade em relação àquilo que se faz, o movimento pelo qual dele nos separamos, construímo-lo como objeto e pensamos-lo como problema.” (FOUCAULT, 2004, p.232).

Mas “Se Foucault está inscrito na tradição filosófica, é certamente na tradição crítica de Kant, e seria possível¹⁰ nomear sua obra *História crítica do pensamento*.” (FOUCAULT, 2004, p.224). Nesta história, somos todos seres pensantes, ou seja,

quer matemos ou sejamos mortos, quer façamos a guerra ou exijamos ajuda como desempregados, quer votemos pró ou contra um governo que amputa as verbas da seguridade social e aumenta as despesas militares, somos pelos menos pensantes e fazemos tudo isso em nome, certamente, de regras de conduta universais, mas também em virtude de uma racionalidade histórica bem precisa. (FOUCAULT, 2004, p.304).

Nesta perspectiva, não podemos nos esquecer de que “há uma racionalidade mesmo nas formas as mais violentas. O mais perigoso, na violência, é sua racionalidade. É claro que a violência encontra sua ancoragem mais profunda e extrai sua permanência de forma da racionalidade que utilizamos.” (FOUCAULT, 2003, p.319). Daí, pode-se dizer que “entre violência e a racionalidade não há incompatibilidade.”(FOUCAULT, 2003, p.319). Daí, porque buscamos compreender o discurso fílmico do corpo no horror.

Estas histórias com o corpo e sobre o corpo que acabamos de recontar, em suma, estão sob um olhar arqueogenealógico, o qual procurou lidar com este objeto como saber-poder, neste caso, devemos entender que o saber não está dissociado do poder, nem este está dissociado daquele. Apesar de este objeto estar sob a ordem de discursos e de dispositivos que o controlam, parece que este corpo encontra uma certa liberdade naquilo que Foucault chamou de o cuidado de si.

¹⁰ Este trecho entre colchetes é de F. Ewald, Foucault escreveu o restante do texto que figura no verbete que leva seu no *Dictionnaire des philosophes*, organizado por Denis Huisman.(cf. FOUCAULT, 2004, p. 234)

Capítulo II

O CINEMA DE HORROR:

CORPOS ABERTO SPARA SE OLHAR O PRESENTE

CAPÍTULO II: O CINEMA DE HORROR: CORPOS ABERTOS PARA SE OLHAR O PRESENTE

“É a partir de uma questão precisa que encontro na atualidade, que a possibilidade de uma História se desenha para mim”.
Michel Foucault

1. Introdução

O cinema já tem precisamente um século e duas décadas de existência. Seu nascimento oficial, em 1895, foi marcado pelo espanto e pelo pavor que causaram nos espectadores naquela primeira sessão de exibição realizada pelos irmãos Lumière. Esta foi uma novidade que além de projetar as imagens em movimento, em uma grande tela, conseguiu mudar a percepção da vida cotidiana das pessoas no final do século XIX, projetando-as para um futuro cheio de imagens e sons, ao mesmo tempo, em que tornava o corpo filmado no presente em um corpo instantaneamente do passado (cf. BAECQUE, 2008).

Entre os espectadores desta primeira sessão, estava Georges Méliès que, mais tarde, seria o primeiro a construir um estúdio de produção cinematográfica onde ele mesmo dirigiria e produziria seus próprios filmes. De lá para cá, vamos observar vários recomeços do cinema “em uma série de deslocamentos da percepção que são operados na vida cotidiana e que têm frequentemente coincidido com o aparecimento de novos meios de comunicação ou de novas formas de espetáculos” (LEUTRAT, 2008, p. 9, nossa tradução). Dessa maneira, podemos dizer que,

como toda história, a do cinema é a das divisões, das deiscências, das rupturas que afetaram a arte do filme, transformaram-no e o fizeram o que ele é. Uma história cheia de barulho e de furor (não somente sobre as telas, mas atrás), de polêmicas sangrentas, de sobras e de cadáveres (BONITZER, 1999, p. 13, nossa tradução).

Do ponto de vista técnico, “quando se trata do cinema, a história das origens, do ordinário, se resume a uma enumeração de técnicas nomeadas a partir do grego: o fenaquistiscópio, o zootrópio, o praxinoscópio” (LEUTRAT, 2008, p. 9, nossa

tradução). Dessas tentativas, o cinematógrafo é aquela que obteve mais sucesso ao registrar o movimento dos corpos; o próprio nome do aparelho vem também de palavras gregas que significam isso: *Kinéma* (κίνημα): movimento e *Gráphein* (γράφειν): escrever. Neste sentido, o cinema é uma escrita, aquela da imagem em movimento que cria os corpos na e para a Modernidade. Este ato acabou por inventar o corpo moderno no século seguinte. Dessa maneira, o aparelho desenvolvido por Auguste e Louis Lumière não apenas se tornou no modo mais bem sucedido de registrar o movimento de corpos, mas, acabou se tornando proprietário daquilo que se filma (os corpos em movimento) pelo ato de filmar e, ao mesmo tempo, acabou se transformando num dispositivo que inventa o corpo para a modernidade ao englobar seus “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas”, diria Foucault (1979, p. 244). Além dessas “determinações sociais figuram em especial os meios técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundilas” (AMONT, 1993, p.135).

Então, o corpo filmado não mais pertence ao indivíduo, já que o seu registro pela câmera é um ato de apropriação cuja assinatura de doação é a própria imagem em movimento do corpo que o escreve e o inscreve como o corpo da Modernidade. As palavras de Deleuze em *A imagem-tempo* traduzem com mais precisão tudo isso que falamos sobre a doação do corpo. Para ele,

“Dar” um corpo, montar uma câmara no corpo, adquire outro sentido: não é mais seguir e acuar o corpo cotidiano, mas fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou num cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que dele faça um grotesco, mas também extraia dele um corpo gracioso ou glorioso, a fim de atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível. (DELEUZE, 1990, p. 228).

Nestes termos, podemos pensar com Ingmar Bergman que a história do cinema deveria ser então também aquela dos corpos. O corpo filmado é agora propriedade do cinema, o qual não existiria sem a apropriação deste objeto corpo. Este ato de apropriação permitirá que o corpo seja submetido à ordem do enquadramento que por sua vez está sob a ordem do discurso. Tal ordem é investida de saber e de poder.

Leutrat (2008) nos convida a uma reflexão que levaremos a cabo a respeito da historicidade do cinema, ou seja, “como o historiador pode fazer abstração do seu saber

[o do cinema]?” (LEUTRAT, 2008, p. 7, nossa tradução). Esta questão pode ser explorada por três fios condutores, conforme quer Leutrat, ou seja, os fios das possibilidades da “história do que faz mover a ‘linguagem’ e suas formas cinematográficas, a história destas formas, e a história dos corpos (aqueles dos atores, das estrelas, dos espectadores, do cinema ele mesmo)” (LEUTRAT, 2008, p. 7, nossa tradução). E nesses três fios condutores propostos por esta bela reflexão de Leutrat, supomos que a questão da ordem do enquadramento fílmico esteja presente em cada um deles, se considerarmos que o limite da imagem em movimento é aquele do quadro. É daí que, segundo Aumont, “decorre nossa apreensão da representação fílmica” (AUMONT, 1994, p. 19).

É nesta apreensão que o corpo humano se torna o principal objeto de desejo do olhar cinematográfico, a julgar pelo fato de que, ao longo da história do cinema, o enquadramento fílmico se tornou algo que se definiu a partir desse olhar sobre o corpo dividido em planos (geral, de conjunto, médio, americano, primeiro plano, próximo e plano detalhe). Mas é somente no final dos anos de 1980 que os teóricos da sétima arte se voltaram para a questão do corpo, precisamente “a partir das propostas de Jean Louis Schefer, sobre o caráter absolutamente original do corpo figurado no cinema, e da relação imaginária que ele mantém com o próprio corpo do espectador” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 64). A discussão se amplia em trabalhos como de Nicole Brénez (*De la figure en général et du corps en particulier : L'invention figurative au cinéma*), os de Vincent Amiel (*Le Corps au cinéma*), seguidos pelos de Andrea Grunert (*Le Corps filmé*), de Steven Shaviro (*The Cinematic Body*), de Jacques Aumont, Dominique Païni e de Philippe Dubois.

Estes trabalhos são a prova da existência de um discurso-fílmico do corpo, ou imagético como quer Metz, construído pelo cinema e difundido por esta poderosa indústria do corpo fabricado em imagens em movimento. Tanto as imagens em movimento quanto o corpo produzido pelo cinema constituem elementos para serem desarmados pela arqueogenealogia de Foucault na medida em que este discurso-corpo é tributário de outros discursos-corpo; ou seja, o discurso-corpo veiculado pela materialidade fílmica é sempre tributário e efeito material de acontecimentos discursivos.

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 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, p. 167).

A invenção do cinematógrafo, na segunda metade do século XIX, fez com que as imagens fixas ganhassem movimentos a partir da disposição sequenciada em um projetor que as aumenta e que as move num certo ritmo (cf. AUMONT, 1994, p.19). E este acontecimento fez surgir um novo espaço, o espaço fílmico, lugar possível para a arqueologia da imagem, pois a partir de sua invenção um novo saber iconográfico foi se constituindo ao longo de sua história.

É nesse espaço fílmico que iremos observar o surgimento de novos dispositivos, usados para produzir sujeitos historicamente situados e sitiados. Um espaço inscrito pelos movimentos, ou no dizer de Lyotard (2003, p. 219), “movimentos de todos os tipos, por exemplo: plano, os dos atores e dos objetos móveis, das luzes, das cores, do enquadramento, do foco”. Um espaço de produção de sujeitos por meio de dispositivos que estão na ordem do *modus vivendi* do homem contemporâneo e, ao mesmo tempo, o lugar onde se produz um corpo que é também objeto de reflexão teórica do próprio saber-fazer cinema.

Portanto, este é um capítulo consagrado ao corpo, mas sob a perspectiva do cinema, este fato antropológico, no dizer de Metz (1972, p. 16), que “apresenta uma certa quantidade de contornos, de figuras e de estruturas estáveis, que merecem ser estudadas diretamente.”. Grosso modo, esta é a outra face da moeda, é a outra perspectiva que assumimos em relação àquela do capítulo anterior, quando apresentamos uma “sinopse” da obra de Foucault, precisamente da presença do corpo em seus estudos, para evidenciar a forma como construímos teoricamente nosso objeto, sob uma perspectiva que se aventurou, de uma forma muito original, lançando mão de pinturas, gravuras, obras literária, projetos arquitetônicos de hospitais, escolas, hospitais, fábricas, enciclopédias, narrações biográficas como formas de enunciados, e que se convencionou chamá-la de arqueogenealógica.

Mas é também uma prática tributária dos trabalhos empreendidos por Milanez (2001; 2004; 2005; 2006; 2009; 2010; 2011a; 2011b; 2013), que tomaram fôlego, “por meio da investigação da materialidade filmica e sua produção de sentidos, considerando o referencial da Análise do Discurso da maneira como praticamos no Brasil, com especificidade do trabalho arqueológico de Michel Foucault” (MILANEZ, 2011b, p. 10). Por sua vez, esses empreendimentos são tributários daqueles realizados por Gregolin, um pouco antes da virada do milênio, numa perspectiva que se espalhou pelo país, a qual uniu Foucault e Pêcheux num só espaço teórico.

Em suma, o objetivo deste capítulo, que complementa o anterior, é evidenciar que “o cinema é um assunto amplo para o qual há mais de uma via de acesso. Considerando globalmente, o cinema é antes de mais nada um *fato*, e enquanto tal ele coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos, para a semiologia geral.” (METZ, 1972, p. 16). E diríamos ainda, para a filosofia e para a linguagem em geral. Em nosso caso específico, além de estar ligado à linguagem, em seu funcionamento recíproco do dizível (discurso) com o visível (imagem), o nosso problema encontra-se também articulado à questão da recodificação da memória popular nos filmes de horror e, como dissemos no capítulo precedente, com o objetivo de fazer a história dos modos pelos quais os corpos dos indivíduos (espectadores) são subjetivados nesses filmes, já que se reconhece que todo filme desencadeia “um processo perceptivo e afetivo de ‘participação’”, cujo “meio de se dirigir à gente no tom de evidência, como que usando o convincente ‘É assim’, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o linguista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério.” (METZ, 1972, p. 16-17).

Ora, fazer a história dos modos desses corpos, significa diagnosticar o presente, em termos da arqueogenealogia desenvolvida por Foucault. Neste capítulo, tratamos de apresentar um pouco daquilo que constitui o saber corpo constituído ao longo da história do cinema em geral e, em particular, no de horror. Mas nossa atenção deve se voltar, sobretudo, para o “homem que vê” ou mais precisamente para o “homem diante de uma imagem”, conforme sugere Dubois (1995) em *Le face-à-face du corps et de l’image*.

O próprio Foucault também observou que “em filmes recentes, pode-se ver o corpo humano em geral, seja a cabeça, o braço, a pele, mostrada sob um ângulo inteiramente novo; trata-se, portanto, de novos pontos de vista. Nesses filmes não

vemos imagens que jamais foram mostradas.” (FOUCAULT, 2004, p. 28). Esta observação reforça mais a vontade de fazer a história dos modos pelos quais os corpos são subjetivados, principalmente, nos filmes de horror.

2. Cinema: o poder invisível visível no enquadramento do corpo

Das várias respostas que encontramos do que seja cinema, aquela apresentada pelo crítico e cineasta Maurice Schères¹¹, na edição de número 86 da revista *Cahiers du cinéma*, que na ocasião estava sob sua direção, nos parece ser a mais propícia daquilo que propomos na discussão deste capítulo ao declarar que: “A própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais.”. Construção espacial não apenas do cenário, mas da montagem do filme em geral, a qual envolve ainda “uma certa quantidade de imagens, de sons e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis” (cf. AUMONT, 1994, p. 53).

Mas, “de modo geral, pode-se dizer que a superfície retangular que o quadro delimita (e que também se chama, às vezes, por extensão, de quadro) é um dos primeiros materiais sobre os quais o cineasta trabalha.” (AUMONT, 1999, p. 20). Apesar dessa limitação imposta pela presença do quadro, pela ausência de terceira dimensão, pelo caráter artificial ou ainda pela ausência de cor etc., há uma força que provoca uma “impressão de realidade” específica do cinema cuja manifestação se faz, sobretudo pela ilusão de movimento e de profundidade, bastando apenas uma simples e breve experiência de assistir a um filme para perceber diante dessa imagem plana como se estivéssemos vendo de fato uma porção de espaço de três dimensões bem próxima daquela que vivenciamos no espaço real (cf. AUMONT, 1994).

Nesta explicação de Aumont, ele assiná-la que “o importante é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo.” (AUMONT, 1994, p. 21). É essa visão limitada e parcial (*vision partielle*), constituída na fronteira daquilo que está dentro desse espaço, chamado de campo, que corresponde a cada um dos enquadramentos fílmicos e a cada uma das posições sucessivas no cinema (BONITZER, 1999) para causar a *impressão de realidade* que será vivida pelo espectador diante do

¹¹Mais conhecido por Eric Rohmer, nome que talvez tenha adotado por conta da função de crítico cinematográfico que realizou antes mesmo de se tornar um cineasta da *Nouvelle Vague* juntamente com François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e Jacques Rivette.

filme visto, mas que resulta de “fenômeno de muitas consequências, estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos. Este sentimento tão direto de credibilidade vale tanto para os filmes insólitos ou maravilhosos como para “os realistas”. (METZ, 1972, p. 17). Neste caso, podemos acolher a afirmação de Dubois (1995) de que “o face-à-face do corpo com a imagem não é mais uma figura (um tema que se expõe, se apresenta, se representa), é um gesto, uma evidência, ou melhor: um poder.” (DUBOIS, 1995, p.190; tradução nossa).

Neste último caso, este poder encontra-se invisível na maioria das vezes, talvez porque quase sempre nos esqueçamos de que “as imagens são feitas para serem vistas” (AUMONT, 1993, p 77) e que a sua produção “jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos” (AUMONT, 1993, p 78). Neste ponto, devemos considerar que

O cinema, como santuário corporal, foi bastante sistematicamente normalizado pelo sistema dos estúdios hollywoodianos, que constitui a época clássica do cinema norte-americano, e pelo realismo corrigido pelo artifício que dá sua forma à ‘idade de ouro’ do cinema francês. Poderíamos comparar isso a uma domesticação geral dos corpos do cinema. O ficar fechado no estúdio é a condição primeira de uma remodelação dos corpos em obediência aos cânones de uma beleza mais padronizada, de uma estetização das aparências para a qual concorrem, todos os seus efeitos, as técnicas (iluminação, cenários, e logo jogo de cores), de um controle dos efeitos e das atitudes que é estabelecido pelos vigilantes e pudicos códigos de censura de ambos os lados do Atlântico. O cinema para ‘o grande público’ concentra assim a maior parte dos seus meios corporais em torno da fabricação de um *glamour* padrão, novo horizonte do sonho sensual internacional. (BAECQUE, 2008, p. 488).

O corpo, neste espaço imaginário, portanto de representação, vai ganhando, aos poucos, seus traços, seus contornos nas imagens que se constroem. E a fabricação de corpos glamorosos, sob a moldura do cinema, não apenas seduziam os espectadores, mas também os tornavam economicamente rentáveis e sustentáveis para a indústria cinematográfica e seus patrocinadores. Mas,

Nos primeiros filmes, a distância da câmara ao sujeito filmado era quase sempre a mesma e o enquadramento resultante permitia que as pessoas filmadas fossem representadas em pé. Logo, no entanto, teve-se a ideia de aproximar ou afastar a câmara, de modo que os sujeitos filmados se tornassem menores, perdidos no cenário, ou, ao contrário, maiores, vistos apenas em parte. Foi para mostrar essas diversas possibilidades, e o vínculo entre distância da câmara ao sujeito filmado e o tamanho aparente desse sujeito, que se elaborou uma tipologia, empírica e bastante grosseira, que se

chama escala de *tamanhos* de planos. (AUMONT, 1993, p. 158, grifo do autor).

Na história dessa tipologia, afirma Daney (1991, p.250-251, tradução nossa), que “a invenção do grande plano¹² é algo único na história da humanidade: fazer suceder o detalhe ao conjunto de uma só vez.”. Segundo Baecque (2008, p. 489),

o cinema desse achado capital – o beijo em grande plano – a um cientista famoso, de reputação mundial, que não hesitava no entanto em filmar cenas picantes e mulheres sem roupas: Thomas Edison. Essa mulher, para muitos espectadores, exprime de imediato e radicalmente esta faculdade: ser a própria encarnação do desejo de cinema de massa.

Mas como dissemos não foi apenas isso que aconteceu, o cinema passou a ser um importante e poderoso meio de produção, não apenas de imagens, mas de controle ao fazer circular os efeitos do poder até aos corpos, aos gestos, a cada um dos desempenhos cotidianos dos indivíduos (espectadores), pelo consumo das imagens e das posturas dos corpos do cinema que são, ao mesmo tempo, produto e objeto de arte; eles são corpos que ainda fazem outros corpos consumir “através do aporte multiplicador da publicidade para os produtos de beleza, da maquiagem e da moda e, de modo geral, de tudo aquilo em que se espelha um mundo de sonhos.” (MICHAUD, 2008, p. 554). Dessa maneira, lembra Aumont (2011, p.156, tradução nossa) que “o cinema tornou-se um comércio”. O próprio cinema se tornou uma indústria poderosa onde, além de produzir entretenimento em longa escala, acabou desenvolvendo máquinas cada vez mais precisas e uma indústria de protótipos que se compararia a outra (AUMONT, 2011).

Tudo isso pode ser resumido em uma explicação feita por Godard de que “a invenção do *close-up*, muito rápida, esteve ligada à aparição da vedete e a vedete tem um sentido, e a ditadura da vedete tem um lugar com a ditadura política, pura e simples” (GODARD, 1980, p 140, tradução nossa). Dessa forma, o enquadramento fílmico, aos poucos, vai reinventado as formas já existentes na pintura e na fotografia, atribuindo outros sentidos, outras formas de pensá-lo e é “por um deslize de sentido bastante natural, a palavra ‘enquadramento’ passou a designar certas posições particulares do quadro em relação à cena representada.” (AUMONT, 1993, p.159).

¹²Também chamado de plano próximo ou ainda de *close-up*, mostra o rosto do personagem. Em algumas situações, o primeiro plano, que é o quinto na pirâmide visual que vai até sete, vindo depois do plano americano, é também chamado de *close-up*.

É dessa maneira que surgem expressões “como enquadramento em *plongée*’ (quando o sujeito é filmado do alto), ‘enquadramento em *contreplongée*’ (quando é filmado de baixo), ‘enquadramento oblíquo’, ‘fechado’, ‘frontal’ etc.” (AUMONT, 1993, p.159). Em suma, “a noção de enquadramento, através do fantasma da pirâmide visual, puxa o quadro para o lado de uma equivalência, proposta pelo dispositivo de imagens, entre olho do produtor e olho do espectador.” (AUMONT, 1993, p. 160).

Em linhas gerais, podemos dizer que “todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício – o do pintor, da câmara, da máquina fotográfica – e um conjunto organizado de objetos no cenário” (AUMONT, 1993, p. 159). São estas técnicas que levaram o cinema a institucionalizar a função de enquadrador, e o aproximaram cada vez mais das artes, já que o cinema tornou arte, não nasceu arte, ou seja, “o cinema não tinha, no seu nascimento, nada a ver com a arte. Ele foi reivindicado muito cedo como arte, mas pelos círculos bem restritos e de pouca audiência.” (AUMONT, 2011, p. 159, tradução nossa). Um deles era o famoso e elitista Clube dos Amigos da Sétima Arte (CASA) de Canudo, que era também muito fechado.

2.1. O enquadramento do objeto corpo em planos fílmicos

A construção do corpo no cinema se dá por esse enquadramento que é “uma repercussão das pesquisas do Renascimento sobre as proporções do corpo humano e as regras de sua representação.” (AUMONT, 1994, p. 40). Ora, isso fica particularmente claro no caso do *close-up*, de que falamos há pouco, visto que é “quase sempre utilizado (pelo menos no cinema clássico) para mostrar rostos, isto é, para apagar o que o ponto de vista ‘em *close-up*’ pode ter de inabitual, de excessivo e até de perturbador.” (AUMONT, 1994, p. 41).

Nesta construção, o corpo está dividido, portanto, em sete formas clássicas: “plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado, primeiro plano e *close-up*.” (AUMONT, 1994, p. 40). O plano detalhe e o plano objeto são formas bem mais recentes. Mas o termo plano que está na ordem e na prática da fabricação dos filmes e dos corpos abrangendo “todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens.” (AUMONT, 1994, p. 39). Alguns desses, retomaremos mais adiante.

Estas formas de enquadrar o corpo em sete planos filmicos, os quais o representam sob a pirâmide visual, são as mesmas que o transforma, simultaneamente, em objeto de arte, de consumo e de desejo, até mesmo nos filmes onde seres monstruosos e horríficos aparecem com seus corpos cheios de bizarrices. Neste caso, tornou-se “próprio do cinema registrar corpos e com eles contar histórias, o que resulta em torná-los doentes, monstruosos e, às vezes simultaneamente, infinitamente amáveis e sedutores.” (BAECQUE, 2008, p. 482). E o enquadramento filmico colocado sob uma sequência, vai mostrando, não apenas a continuidade da história contada, mas as transformações que o corpo vai sofrendo no filme.

2.1.1. No nascimento do horror filmico: a sinfonia de *Nosferatu*

O expressionismo alemão parece ter sido a primeira manifestação estética de horror da história do cinema. O filme *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens*, de Friedrich Wilhelm Murnau, é um bom exemplo disso. Esta produção, lançada em 1922, apresentava uma crítica política e social que contestavam a emergência da chegada ao poder de Adolfo Hitler, ou seja, “tem-se dito e redito que este filme é o correlato do contexto social e político da Alemanha, assim como o estado de espírito dos alemães nos anos de 1920: a ruína e o medo transfigurados pela angústia e pela morte” (Chevalier-Chandeigne, 2014, p. 17, tradução nossa).

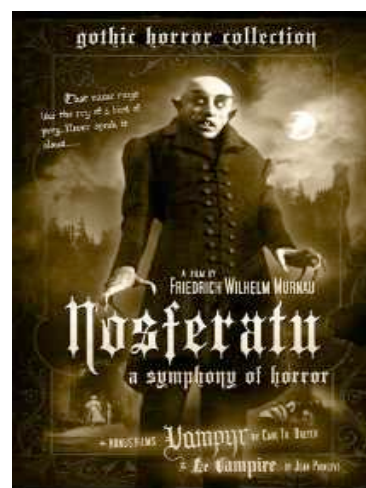


Imagem 1 e 2 -*Nosferatu: eine Symphonie des Grauens* (1922)

Nesta obra prima da estética expressionista alemã, que é *Nosferatu*, já revelava uma preocupação do horror com a ordem política por meio da crítica política e social.

Nesta perspectiva, o filme de Murnau pode ser visto como uma metáfora dos medos e das angústias dos anos de 1920, e, ao mesmo tempo, o prelúdio da grande hecatombe da Segunda Guerra mundial, uma imagem da contaminação vampiresca do III Reich (Chevalier-Chandeigne, 2014).

É a partir daí que se pode falar em uma estética do horror em relação a algumas produções fílmicas. Nesta perspectiva, podemos dizer que a estética do horror, como qualquer estética, se constitui como uma forma de estabelecer sua própria rede de memória visual por meio dos modelos, no caso do cinema, da produção do plano cinematográfico, dos cenários, do figurino, da iluminação, da maquiagem etc.

Esta estética imprime na produção de suas imagens fílmicas elementos transportados da literatura. O cineasta alemão tenta mostrar isso por meio da decoração do cenário deformado e irrealista, dominado pelo contraste forte das sombras escuras com a claridade da luz tanto nos cenários como na maquiagem, que confere aos personagens uma aparência inquietante. Em *Nosferatu*, tudo vai refletir a estética do expressionismo alemão, como podemos verificar nas imagens: (3), (4), (5), (6) e (7):



Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5



Imagem 6

Na primeira imagem dessa série, o rosto do conde Orlok, figura demoníaco da trama, encontra-se em um plano *close-up*, contido, sobreposto por um papel escrito que torna os olhos do vampiro os olhos do horror, ou seja, o horror solta dos olhos para os olhos na imagem (3). Já na (4), o corpo do vampiro aparece por inteiro em torno de uma claridade sombria, personificada no corpo vampiresco do conde e sob a ordem de uma câmara subjetiva. Nas outras imagens (5) e (6), há dois exemplos de planos conjuntos, mas um se opõe ao outro por causa das sombras que são mais dominantes na imagem (5) que na imagem (4). Em 1921, quando o filme foi produzido, não havia tantos recursos como os de hoje. Com o advento da computação gráfica, o ato de editar as imagens foi ganhando mais formas e técnicas seja para intensificar cores, seja para acrescentar um objeto que não havia na cena filmada etc. Na imagem (7), a sombra horrífica do conde vampiro aparece numa posição de câmara subjetiva, mas não é a sombra da figura que nos causa pavor, mas o próprio pavor das expressões que vemos estampadas no belo rosto de Hutter, o corretor de imóveis da cidade portuária de Wisborg na antiga República de Weimar, hoje Alemanha. Esta imagem (7) faz parte da mesma cena que a imagem (5), quando o conde entra no quarto onde está seu hóspede alemão, que foi acertar a compra de um imóvel na sua cidade pelo conde da região da Transilvânia.



Imagem 7- *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens* (1922)

2.2. O fora de quadro deixando o outro imaginar

Se o fora de quadro tem uma fórmula esta é a sua: “o pior é o que não se poder ver”. Talvez tenha sido ela que fez de Alfred Hitchcock o grande mestre do suspense. O jogo do campo com o fora de campo que aparece em seus filmes, se tornou uma fonte de inspiração para vários diretores de filmes, especialmente, de horror.

O fora de campo “poderia ser definido como conjunto de elementos (personagens, cenários etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo (sic) vinculados a ele” de forma imaginária, por um meio qualquer, para o espectador (AUMONT, 1995, p. 24).

Em *La Philosophie du cinema d'horreur*, Chevalier-Chandeigne (2014), considera o campo ligado ao fora de campo como uma técnica que permite, juntamente, com o sangue (ou sua ausência) e a dissimulação do mal, provocar o pavor. Para nós, o jogo instaurado pela relação do campo com fora de campo é um poderoso dispositivo filmico no horror de produção (no sentido amplo da palavra), talvez conforme pensem autores como Bonitzer (1999).

Os primeiros filmes de Hitchcock foram produzidos numa época de interdições em que o corpo nu não podia aparecer nem muito menos o sangue. *Psicose*, um dos clássicos de Hitchcock, lançado em 1960, é um ótimo exemplo para demonstrar isso, ou seja, o jogo do campo e fora de campo em Hitchcock que se tornou a expressão bem mais sucedida do aperfeiçoamento deste dispositivo primitivo que nasceu com o cinema dos irmãos Lumière, passando por Méliès. No entanto, este jogo do quadro sobreposto ao fora de campo, em Hitchcock, faz com que a nudez, a sexualidade e o sangue, estas “regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam” (FOUCAULT, 1996, 9), sejam enunciados num período de interdições, burlando a “censura institucional” (METZ, 1972, p. 226).

Tomemos a cena antológica do chuveiro de *Psicose* (1960) para ilustrar tal jogo em que o fora de campo faz a imaginação trazer para cena o que está ausente do quadro em razão de ser interdito. São seis imagens, fotogramas, em uma sequência compacta, extraídos de *Psicose*. Em cada um deles, podemos reconhecer os objetos, os quais, em razão de estarem inscritos nas sociedades de discurso, “murmuram, de antemão, um sentido, que nossa linguagem precisa fazer manifestar-se” (FOUCAULT, 1996, p.48), significando “algo além de sua simples representação” (VERNET, 1995, p. 90), ou seja, eles estão sujeitos à ordem do discurso na medida em que “qualquer objeto já é um

discurso em si” (VERNET, 1995, p. 90). Então, dever-se pensar “o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo caso” (FOUCAULT, 1996, p. 53), e que “o discurso é, ao mesmo tempo, plenitude e riqueza indefinida” (FOUCAULT, 1972, p. 137).



Fotogramas do chuveiro do pavor – *Psicose* (1960) – Hitchcock.

Quando vemos a cena de onde se extraiu os fotogramas do filme de Hitchcock, que exibimos a pouco, observamos que cada objeto do cenário filmico tem um enquadramento diferenciado pelo olhar e posição da câmera. Neste caso, “cada elemento [objeto] considerado é recebido como expressão de uma totalidade à qual pertence e ultrapassa”, diria Foucault (1972, p. 137, adendo nosso). Neste sentido, o chuveiro enquadrado pela câmera na imagem (8), jorrando água, e, justaposto aos demais objetos, também enquadrados nas imagens (9, 10, 11, 12 e 13), nesta cena, não é apenas um chuveiro; mas um elemento de pavor sob a força do jogo do campo com o fora de campo presente na imagem (8). Este jogo continua na imagem (9), cuja figura, envolvida pela sombra, tem um objeto em uma das mãos, posicionado para golpear algo fora do campo nesta imagem, e que aparece na imagem (11), quando vemos o corpo de Marion, em primeiro plano. Já a boca, na imagem (10), grita um grito de pavor que sai do corpo fora do campo, mutilado pela câmera que o corta como uma faca. É um corpo

cuja nudez se enuncia sempre no fora de campo, como na imagem (11), em primeiro plano, em que a mão de Marion estendida busca agora algo que está também fora do campo. Quanto ao movimento da câmera, a imagem (8), cujo ângulo vertical está em contra-plongê, se opõe ao plano detalhe do ralo que vemos na imagem (12), cuja aproximação realizada por um *travelling* parece querer evidenciar o movimento do escoamento, em espiral, do sangue na água, já que este movimento continua sendo reproduzido na imagem (13) quando o ralo da imagem (12) desaparece sobreposto na imagem do olho de Marion, tão rápido como num piscar de olhos; ou seja, enquanto a imagem (12) vai desaparecendo num *travelling* de aproximação, findando num plano detalhe; a imagem (13) surge num plano detalhe sobreposta a anterior, desaparecendo num *travelling* oposto, intercalando à imagem (8) do chuveiro jorrando água. A força da água do chuveiro não apenas tira o sangue de cena, conduzindo-o rapidamente até ao escoamento do ralo da banheira. A água que cai sobre o corpo golpeado de Marion continua o golpeando até que a vida escoe pelo ralo e pelo fora de campo. O movimento em espiral da água com o sangue caindo no ralo, sobreposto ao olho de Marion, não apenas relaciona a imagem (8) do chuveiro com a imagem (12) do ralo da banheira com a imagem (13) do olho; mas é um movimento de memória que nos faz retornar a *Um corpo que cai (Vertigo)*, outro clássico de Hitchcock, lançado em 1958. Há aí uma continuidade em descontinuidade cujo movimento da câmera e do jogo do campo com o fora de campo é um poderoso dispositivo para enunciar o pavor e o medo, uma abstração que buscamos explorar como prática discursiva e como acontecimento.

2.3. Do encontro do cinematógrafo e da narração: o discurso fílmico

Quando Auguste e Louis Lumière mostraram as primeiras imagens em movimento, talvez não tivessem ainda a dimensão de que o simples ato de filmar, se tornaria uma arte difícil que “não acaba nunca de sair do poço de sua facilidade.” (METZ, 1972, p. 95). Simples porque um dos espectadores daquelas primeiras sessões logo compraria uma câmera cinematográfica para filmar, tornando-se depois o primeiro dono de um estúdio cinematográfico da história e seu primeiro produtor.

A criação da Sociedade do Filme de Arte, na França, em 1908, logo aparece com a ambição de “reagir contra o lado popular e mecânico dos primeiros filmes”, chamando atores de teatro famosos para adaptar temas literários como *A volta de Ulisses*, *A dama das camélias*, *Ruy Blas* e *Macbeth*.” (VERNET, 1994, p. 91).

Este fato, além de ter aproximado mais o cinema da literatura por meio de suas narrativas, e do teatro com a presença de seus atores, só evidencia outro fato: de que tanto as primeiras imagens dos irmãos Lumière e, depois, de Méliès, quanto às ligadas a uma estrutura narrativa complexa, mostram objetos que dizem algo, uns com propósitos explícitos, outros menos. Nessa perspectiva,

a imagem de um revólver não é apenas o equivalente do termo ‘revólver’, mas veicula implicitamente um enunciado do tipo ‘eis um revólver’ ou ‘isto é um revólver’, que deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação.

Ademais, mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele ‘conta’: qualquer objeto já é um discurso em si. É uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence. (VERNET, 1994, p. 90).

A partir desta explicação de Vernet (1994), que por sua vez, retorna a discussão realizada por Metz (1972), e aquela em que Foucault sobre a análise das relações entre o discurso e o visível é que podemos nos arriscar a uma definição do que seria o discurso filmico. A presença de Foucault é evocada novamente porque toda discussão que promovemos aqui é tributária de seus empreendimentos, porque encontramos neles uma análise que articula o dizível ao visível.

Ainda que o próprio Foucault tenha dito que não falava da estética do filme [no caso o de Syberberg, e da própria estética filmica], porque nada conhecia (cf. FOUCAULT, 2001, p.379), ele sabia muito bem que “tudo fala em uma cultura: as estruturas da linguagem dão forma à ordem da coisa.” (FOUCAULT, 2000, p. 81). Esta é “outra versão (mais fecunda, é sabido) desse postulado da soberania do discurso já suposta pela iconografia clássica” (FOUCAULT, 2000, p.81). Nessa perspectiva, Foucault observou ainda que “às vezes, os elementos de discursos se mantêm como *temas* através dos textos, dos manuscritos recopiados, das obras traduzidas, comentadas, imitadas; mas ganham corpo em *motivos plásticos*” (FOUCAULT, 2000, p. 82, grifos do autor). Neste caso, pode se dizer que “o discurso e a forma se movimenta um em direção ao outro.” (FOUCAULT, 2000, p.82). É neste ponto que nos apegamos para buscar os primeiros contornos do que seja discurso filmico.

A assertiva de Metz (1972) de que “a linguagem estética tem como significante a totalidade significante-significado de uma linguagem primeira (a estória, o motivo) que vem se encaixa nele” (p.98), não exclui ou invalida aquela feita por Foucault, que expomos há pouco. Pelo contrário, ela parece servir ao encaixe que desejamos fazer para chegar a uma possível definição de discurso filmico. Usemos alguns exemplos ilustrativos tomados de Foucault e depois de Metz para tornar mais clara nossa linha de pensamento sobre esta necessidade de dizer o que é o discurso filmico.

Nos quadros de uma época há posicionamentos rituais, que permitem saber se deparamos com um homem ou um anjo, com uma aparição ou uma realidade; eles também indicam valores expressivos – cólera de um rosto, melancolia de uma floresta –, mas de acordo com as regras formais de uma convenção (as paixões em Le Brun, não tem a mesma característica que em Dürer); por sua vez, esses personagens, essas cenas, essas mímicas e esses gestos encarnam temas, episódios, conceitos (queda de Vulcano, primeiras eras do mundo, inconstância do Amor), mas de acordo com as regras de uma tipologia (no século XVI, a espada pertence a Judith, não a Salomé); enfim, esses temas dão *lugar* (no sentido restrito da palavra) a sensibilidade, a um sistema de valores, mas conforme as regras de um tipo de sintomatologia cultural. (FOUCAULT, 2000, p. 83, grifo do autor).

Ora, o cinema parece ser afetado por este mesmo tipo de sintomatologia cultural de que fala Foucault. Nestes mais de cem anos de história em histórias descontínuas, o cinema nos fornece uma série de exemplos. O próprio Foucault ao falar sobre o filme de Syberberg, que nos referimos há pouco, nos dá mais um. Vejamos:

A qualidade do filme de Syberberg é justamente dizer que o horror é banal, que a banalidade composta em si mesma dimensões de horror, que há uma reversibilidade entre horror e a banalidade. O problema da literatura trágica e da filosofia é: qual estatuto dar aos quatro cavaleiros do Apocalipse? Serão eles os heróis suntuosos e negros que esperam o fim do mundo para fazer sua aparição? Sob que forma eles aparecem, com que rosto? A peste, os grandes massacres da guerra, a fome? Ou serão eles quatro pequenos vermes que temos no cérebro, dentro da cabeça, no fundo do coração?

Aí está, acredito, a força do filme de Syberberg. Ele ressaltou bem que aqueles momentos que se passavam na Europa dos anos 1930-1945 eram os dos grandes cavaleiros negros do Apocalipse, e em seguida mostrou quatro cavaleiros e os vermes cotidianos. (FOUCAULT, 2001, p.379-380).

Com estas palavras, Foucault parece fotografar não apenas os discursos que se encontram neste filme, mas também o descreve à luz de um problema da literatura e filosofia em relação à gravura que nos é familiar, porque ela aparece na História da Loucura, no conjunto de obras de arte que ela analisa, como foi mostrado no capítulo anterior. Metz nos dá mais outros exemplos, primeiro quando fala de uma época do

cinema em que a montagem tinha mais importância do que tem nos dias de hoje, depois ao falar da fotonovela, a qual era

frequentemente usada para contar o enredo de um filme preexistente: consequência de uma semelhança mais íntima, que decorre de uma dessemelhança fundamental: a foto é tão inapta a narrar que, quando ela quer narrar, ela se torna cinema. A foto-novela [sic] não é um derivado da foto, mas sim do cinema. (METZ, 1972, p.62).

Esta é uma outra prova do postulado da soberania do discurso em sua relação com as imagens. Como falamos inicialmente a respeito dos motivos que levaram à criação da Sociedade do Filme de Arte, na França; desde muito cedo foi cada vez mais pondo em prática este postulado, ao incorporar, em sua forma de fazer filmes, técnicas tomadas de outras artes como as da pintura, fotografia e, sobretudo, da literatura e do teatro. A montagem do filme é uma delas, quando se tem que “escolher o que se filma e enfileirar o que se filmou.” (METZ, 1972, p. 46). E essa escolha, que representa uma reflexão sobre a forma, não ocorre fora da estrutura da linguagem que dá forma a tal reflexão.

Nas grandes coletâneas teóricas de Eisenstein, *Film Form* e *The Film Sense*, emana para o leitor moderno o que temos que chamar de fanatismo da montagem. R. Micha observa com razão que o cinema soviético, obcecado por esta noção-mestre, chega a encontra-la em qualquer lugar e a estender excessivamente seus os limites. A história da literatura e a da pintura, generosamente convidadas para um levantamento global, não são demais para fornecer exemplos de montagem antes da palavra. Basta que Dickens, Leonardo da Vinci ou vinte outros tenham aproximado dois temas, duas ideias, duas cores para que Eisenstein proclame o advento da montagem: a justaposição mais obviamente pictórica, o efeito de composição mais tradicional em literatura tornam-se, para ele profeticamente pré-cinematográficos. (METZ, 1972, p. 47).

Ora, se o quadro filmico é tributário das pinturas, de onde logo vem o próprio nome, esta preocupação de Eisenstein com a montagem é uma outra maneira de mostrar aquilo que Foucault dizia em relação aos quadros de que “a representação não é exterior à forma. Ela está ligada a esta por um funcionamento”(FOUCAULT, 2000, p.83). As imagens dos filmes de Eisenstein estavam o tempo todo condicionadas a “tornar *visível* o ensinamento dos acontecimentos, chegar a que, graças à decupagem e à montagem, este ensinamento se tornasse ele próprio um acontecimento sensível.” (METZ, 1972, p. 51, grifo do autor).

Estes exemplos devem mostrar que o discurso fílmico que estamos nos arriscando a construir uma noção própria que, por sua vez, venha a se tornar uma definição, tem duas faces como tem o signo linguístico de Saussure, ou seja, ele é a articulação de um lado que é discursivo e do outro imagético movente, mas cada um tem seu modo de ser, mantendo entre si relações complexas e embaralhadas.

Este passo que damos servirá não apenas às análises do discurso, sejam elas de qualquer filiação, foucaultiana, pècheutiana etc., mas também aquelas ligadas à estética e à teoria fílmica. Mais do que uma definição conceitual, ela busca definir os limites desse objeto que estamos chamando de discurso fílmico. Ela nos parece mais apropriada do que a expressão, discurso imagético, usada por Metz (1972) que é mais abrangente porque faz supor outros tipos de imagens como as da pintura, gravura e da fotografia. Mas, pela afirmação de Metz (1972), de que “o filme apoderou posteriormente da palavra, do ruído, da música; ao nascer, trouxe consigo o *discurso imagético*” (p. 75), esta expressão teria o mesmo sentido que a expressão que julgamos ser a mais apropriada pelas razões expostas há pouco.

Dessa maneira, o discurso fílmico pode ser pensado como algo que “se deseja ultrapassar os limites da língua, do instante mesmo em que se pretende tratar dos discursos reais” (FOUCAULT, 2000, p.84). Reais, neste caso, tem o sentido de fazer parte das práticas sociais que só existem por causa dos discursos e de suas práticas. Mas enquanto discurso, “não se pode analisá-lo fora do tempo em que se desenvolveu.” (FOUCAULT, 1972, p. 226).

Em suma, propomos, a partir desse momento, que a expressão discurso fílmico seja usada para se referir ao objeto de estudo tomado de um conjunto de imagens articulado a discursos, que se convencionou chamar de filme. Mas, lembramos com Foucault que “o discurso não é, portanto, o fundo interpretativo comum a todos os fenômenos de uma cultura. Fazer aparecer uma forma não é uma maneira desviada (mais sutil ou mais ingênua, como se queira) de dizer alguma coisa.” (FOUCAULT, 2000, p. 82-83).

Ainda que ela seja a tentativa de resolver um problema relacionado a noção de um conceito em uso, a nossa proposição começa com grandes desafios, um dele é discutir a afirmação de que, no filme, “a imagem se impõe, ela ‘tapa’ tudo o que não é ela própria.” (METZ, 1972, p. 87). Ora, há pouco evocamos Foucault para dizer que “o discurso e a forma se movimentam um em direção ao outro”, mas há, nesta relação, a

soberania do primeiro em relação à última, então, estamos diante de um impasse que precisamos tentar equacionar.

Este problema iminente pode ser resolvido com uma equação que começa com um fato: “o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma.” (VERNET, 1994, p. 98). Dessa maneira, “a tipologia de um personagem ou de uma série de personagem pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade.” (VERNET, 1994, p. 98). Ora, todos nós sabemos que essas representações ocorrem no universo do discurso, elas surgem, melhor dizendo, de discursos, os quais, por sua vez, estão sob uma ordem cuja “produção é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos”, como nos lembra Foucault em *A ordem do discurso*.

Outro fato que parece ser decisivo para evidenciar e garantir a soberania do discurso é aquele que está contido seja na nossa expressão, discurso fílmico, seja na expressão adotada por Metz, discurso imagético, é que nelas, o termo discurso é o regente, não o termo regido; ou seja, o discurso reina soberano no espaço que o especifica, mesmo sendo o segundo que determina o domínio, é o primeiro que o torna um discurso. Dito de outro modo, o discurso fílmico é formado por duas entidades: uma fílmica e outra discursiva, que, ao mesmo tempo, caracteriza e estabelece sua ordem interna. São estas duas entidades que formam o que estamos chamando de discurso fílmico e que Metz chama de discurso imagético.

Nessa perspectiva, quando Metz diz que em “um primeiríssimo plano de um revólver não significa ‘revólver’ (unidade léxica puramente virtual) - , mas significa no *mínimo*, e sem falar das conotações, ‘Eis um revólver’” (METZ, 1972, p.84-85), isto quer dizer que só se mostra para mostrar algo para estabelecer uma relação discursiva, ou mesmo rompê-la, com outros objetos mostrados numa certa sequência do plano, no sentido mais amplo, que é aquele da fase da montagem, ou seja, posterior às filmagens.

2.4. As imagens em outras imagens: memórias em intericonicidade

A intericonicidade é uma noção discursiva porque se vale da arqueogenealogia de Foucault, lugar teórico onde o visível e o dizível estão numa relação bastante inquietante. Em suas pesquisas vamos perceber que há um funcionamento recíproco

entre imagem e discurso que precisa ser descrito. Considerando o cinema como um lugar em que o visível e o dizível funcionam reciprocamente na produção de corpos e dos espaços filmicos (utópicos e heterotópicos), nossa análise toma as imagens em movimento como objeto discursivo. Esta forma centenária de representar o corpo, articulando o visível ao dizível, tem possibilitado ao homem contemporâneo registrar fatos e acontecimentos do seu *modus vivendi* num percurso de movimentos de corpos que são exibidos na grande tela (ARAÚJO; MILANEZ, 2012) e que estão sob a ordem do enquadramento do olhar que olha e impõe para qual parte do corpo deve-se olhar.

Podemos dizer, em termos foucaultianos, que o cinema tornou-se um lugar de superposições de utopias e de heterotopias, ou no dizer de Metz (1971, p. 59), lugar onde o significante se apresenta coextensivo ao conjunto do significado; lugar onde o movimento das imagens do corpo e o enquadramento do olhar das câmeras cinematográficas estão na ordem, daquilo que o próprio Metz chamou de discurso imagético.

As produções cinematográficas criam e recriam espaços por meio de vários dispositivos, já que “a matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais” (ROHMER, 1958 apud ARAUJO 2014b). Nestes termos, o cinema é um lugar para percebemos a questão da intericonicidade trazida à tona por Jean-Jacques Courtine (2005, 2011, 2013), quando pensava em sua arqueologia das imagens ou do imaginário humano. Em termos foucaultianos, a produção de cenários, de figurinos, o movimento das câmeras, o enquadramento das imagens, a maquiagem são forma de utopias em heterotopias; isto é, estão na ordem desta materialidade que se estrutura por meio de uma rede de imagens, trilha sonora, narrativas, figurinos etc., reunindo num só espaço os saberes da pintura, da fotografia, literatura e do teatro.

Diríamos que o corpo registrado por uma câmera em movimento é um corpo heterotópico em utopias. Neste registro, os corpos do presente se tornam imediatamente, na imagem, corpos do passado (BAEQUE, 2008) e isso possibilita, pelo prisma de uma certa arqueologia, tomar essa inscrição como discurso porque é “essencialmente histórico” e, com efeito, “não se pode analisá-lo fora do tempo em que se desenvolveu” (FOUCAULT, 1987, p. 226).

Os filmes de horror dão ao corpo um tratamento singular que nos permite operá-lo por meio da investigação histórica, ou seja, no horror há um espaço próprio para o corpo cuja inscrição foi historicamente constituída e difundida pelo discurso-corpo. Este espaço é travessado por utopias em heterotopias na medida em que é um espaço

visível, cujas imagens estão em nossa memória visual-discursiva. Diríamos que as produções cinematográficas de horror estão a cargo de nossas angústias mais antigas, as quais são, por natureza, difíceis de historicizar (cf. BAILLON, 2010, p. 36, tradução nossa); mas, ao mesmo tempo, “se exorciza também a angústia simétrica, isto é, o temor de fazer ou gostar de fazer o mal a outrem, o medo de sermos nós mesmos o monstro” (CHEVALIER-CHANDEIGNE, 2014, p. 95, tradução nossa).

A noção de intericonicidade surgiu como elemento teórico central no trabalho de Courtine, precisamente, em seu seminário sobre antropologia e a história das imagens em 2003. Sua maior preocupação era sublinhar o caráter discursivo das imagens para se afastar dos trabalhos que as aproximavam do modelo de língua esboçado pelo estruturalismo saussuriano (cf. COURTINE, 2013, p. 157; MILANEZ, 2013b). Este traço discursivo ainda permanece. Mas naquele exato momento, a intericonicidade estava comprometida com noção de interdiscurso; ou seja, estava ligada a uma espécie de “discurso-transverso [que] atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos constituídos pelo interdiscurso enquanto pré-construído, que fornece, por assim dizer, a matéria prima na qual o sujeito se constitui como sujeito falante” (PÊCHEUX, 1997, p. 167). Mas esta relação, ao que parece, ficou para trás, na história do esboço da intericonicidade.

Hoje, pelo que observamos, ela está mais comprometida com a arqueogenealogia de Foucault e com a semiologia da imagem de Barthes do que propriamente a noção de interdiscurso de Pêcheux. Ela ainda continua articulada a noção de memória discursiva e, por este motivo, podemos dizer que ela é tributária da questão da memória; ou seja, a intericonicidade só é possível por conta da memória que temos em nossa mente das imagens, como uma espécie de rede imagética em que o visível e o dizível se encontram no momento em que vemos uma dada imagem. Dessa forma, o próprio Courtine afirma que “devemos voltar a Foucault” porque existem dois elementos que me parecem essenciais na compreensão da dimensão antropológica e histórica das imagens: trata-se da noção de ‘domínio de memória’, condição de possibilidade dos saberes; e, novamente, do ‘dispositivo’, que pode esclarecer os poderes inéditos que se advinham no processo tecnológico de produção e disseminação das imagens que os soldados de Abou Ghraib um belo dia (COURTINE, 2013, p. 155).

Sobre a semiologia da imagem, Courtine diz que quis fazer uma crítica à forma “como a encontramos junto a Roland Barthes e em suas incontáveis réplicas, porque ela assemelhou a imagem ao signo linguístico, no sentido quase saussuriano do termo”

(COURTINE, 2013, p. 41). Segundo Courtine (apud MILANEZ, 2013b, p. 45), “essa semiologia que teve, sem dúvida nenhuma, o mérito de existir e de promover a questão da imagem e de sua análise, se distancia muito da compreensão do que é imagem”. Por outro lado, diz que “é preciso, entretanto, reconhecer em Barthes o interesse pelas intuições ulteriores a respeito da imagem tais como os estudos sobre o ‘obtusos’ em ‘O terceiro sentido’, ou ainda sobre ‘punctum’ em A câmara clara” (COURTINE apud MILANEZ, 2013b, p. 45).

Mas, encontramos em Barthes a afirmação de que a linguagem que o semiólogo opera “não é exatamente a do linguista, é uma segunda linguagem, cujas unidades não são mais monemas ou fonemas, mas fragmentos mais extensos do discurso; estes remetem a objetos ou episódios que significam sob a linguagem, mas nunca sem ela” (BARTHES, 1971, p. 12, grifo do autor). Esta afirmação parece o libertar da acusação de criar um impasse ao fazer a imagem obedecer a um modelo de língua, como afirmou Courtine em Decifrar o corpo.

O que Barthes quis dizer é que “qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem” (BARTHES, 1971, p. 12), ou seja, objetos, imagens, comportamentos podem significar, mas nunca de uma maneira autônoma. Os argumentos usados por Barthes parecem estar em consonância com a afirmação de Courtine de que “toda imagem se inscreve numa cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda memória tem um eco” (COURTINE, 2013, p. 43).

Ora, se Courtine admite que toda imagem tenha inscrição numa cultura visual, então, é preciso aceitar o fato de que as imagens, os objetos, os comportamentos não podem ser tratados sem considerarmos a rede de significações que os batizam no universo da linguagem. Não podemos ignorar que as sociedades humanas se tornaram cada vez mais complexas por causa da linguagem articulada usada para representar e dar significado às coisas. Portanto, os discursos e as imagens fazem parte dos processos de produção e significação que existem desde as sociedades primitivas até as pós-modernas. Ao que parece, nossa memória visual funciona reciprocamente com a linguagem. Quando descrevemos ou buscamos reproduzir, interpretar imagens, usamos a linguagem. No entanto, Foucault demonstrou várias vezes que, desde o século XVII, não há mais uma relação de semelhança entre as palavras e as coisas (imagens).

Em análises de pinturas como *Las meninas*, de Velásquez, e como *Ce n'est pas une pipe*, de Magritte, mostrou que “a pintura cessou de afirmar” (FOUCAULT, 2001,

p. 263). Em outras palavras: Foucault buscou demonstrar que a pintura, a partir do século XVII, perturbou todas as correspondências tradicionais da linguagem e da imagem (FOUCAULT, 2001, p. 251).

Já Barthes procurou demonstrar que “o mundo da significação não é outro senão o da linguagem” e que “nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita” (BARTHES, 1971, p. 12). Nestes termos, “a escrita é, na totalidade, ‘o que está por inventar’, a ruptura vertiginosa com o antigo sistema simbólico, a mutação de toda uma fase de linguagem”(BARTHES, 1972, p. 167). Por mais que Courtine critique a semiologia da imagem, esboçada por Barthes, ele reconhece que “a compreensão do funcionamento das imagens como ‘signos’ torna-se desde então uma aposta política e teórica importante” (COURTINE, 2013, p. 37).

Há em Barthes uma preocupação com a linguagem, com a significação que damos as imagens por meio da linguagem. E neste caso, a questão do signo está na ordem da linguagem. Mas precisamos entender o que é signo para Barthes? O signo, para Barthes, “na verdade, insere-se numa série de termos afins e dessemelhantes, ao sabor dos autores: sinal, índice, ícone, alegoria são os principais rivais do signo” (BARTHES, 1971, p. 39). Mas, em linguística, Saussure tratou logo de eliminar imediatamente este problema, definindo o signo linguístico “como a união de um significante e de um significado” (BARTHES, 1971, p. 42).

Esta precisão saussuriana, de definir o signo linguístico, influenciou Barthes a esboçar o signo semiológico; isto é, o signo linguístico serviu de modelo para o signo semiológico, mas a diferença está na substância. Enquanto o primeiro se limita ao universo dos sons articulados pelo falante de uma língua, o segundo lida com diferentes substâncias como: imagens fixas e em movimento, comportamentos, objetos (vestuário, alimentos) etc. Contudo, é preciso salientar que tanto o signo semiótico quanto os signos linguísticos estão inscritos nas sociedades humanas, quais as se diferenciam das outras sociedades pela linguagem articulada, em termo saussuriano. Também é preciso reconhecer que estamos vivendo numa época de sobreposições não só dos espaços, como pensou Foucault, mas das imagens, das mídias digitais, da escrita, do audiovisual, do virtual, do hipertexto; do encontro e do desencontro. O próprio filme é um bom exemplo de sobreposição de palavras e de coisas, de imagens em movimento, da sobreposição da trilha sonora, do contínuo e do descontínuo.

Mas nos parece que tratar os objetos, comportamentos, imagens como discursos, do mesmo modo como fez Foucault, ao invés de trata-los como signos semiológicos,

Courtine faz uma escolha teórica, a qual não é tão distante daquilo que Barthes propôs; ou melhor, é preciso reconhecer que Barthes considerou que as unidades da linguagem (“verdadeira”) são fragmentos mais extensos do discurso, os quais estão sob a ordem desta linguagem; “significam sob a linguagem, mas nunca sem ela”(BARTHES, 1971, p. 12, grifo do autor). Nesta perspectiva, a afirmação feita por Courtine de que “o discurso tanto pode ser um fragmento de imagem quanto uma centelha de linguagem” (COURTINE, 2013, p. 42), ecoa, não apenas a perspectiva foucaultiana, mas também a concepção de linguagem adotada por Barthes.

Este caráter discursivo da intericonicidade abre caminhos para ampliarmos a discussão de uma maneira a considerar o diálogo da semiologia barthesiana com os trabalhos de Foucault. Diríamos que o termo discurso carrega em seus traços elementos históricos, linguísticos e semiológicos que nos permite tratar as imagens como objetos na perspectiva arqueogenealógica. Dessa forma, ainda que a metodologia da pesquisa semiológica, proposta por Barthes seja bem diferente daquelas realizadas por Foucault, por causa do princípio limitativo da análise barthesiana que se restringe à busca de “reconstituir o funcionamento dos sistemas de significação da língua” (BARTHES, 1971, p. 103); nós encontramos uma abertura justamente na concepção de linguagem, proposta pelo semiólogo, que nos permite estabelecer um diálogo com a arqueogenealogia foucaultiana. Nestes termos, a noção de intericonicidade tem uma dimensão de complexidade porque ela carrega em seu rastro traços do estruturalismo por meio de Barthes e do pós-estruturalismo pela via de Foucault. E qual é a implicação disto? O que isto impõe à intericonicidade? Quais contornos a concepção de linguagem em Barthes vai dar a esta noção?

3. Afinal o que é um filme de horror?

Não há uma definição exata para o que seja de fato o horror filmico entre os críticos e teóricos do cinema. Mas um fato que não pode ser esquecido, nessa nossa discussão, é queo cinema de horror nasce junto do cinema (DUFOUR, 2006, p. 11). Muitos os consideram um subgênero do fantástico, tendo em vista que nestes filmes, como na literatura, dita fantástica, “há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico.” (TODOROV, 1968, p. 31).

Essa relação com os gêneros da literatura, que muitos fazem, tem a ver o nascimento do romance de *Terror Gótico* na segunda metade do século XVIII que se desenvolveu num ambiente assombrado pelo medo do espaço escuro. Foucault (1979, p. 217), ao falar, em *O olho do Poder*, sobre o Panopticon, que “é mais ou menos a forma de um ‘castelo’ (torre cercada de muralha) utilizada paradoxalmente para criar um espaço de legibilidade detalhada”, uma espécie de “anteparo da escuridão”; observou que estes mesmos romances de Terror Gótico, que nos referimos há pouco,

na época da Revolução [Francesa], desenvolveram uma visão fantástica da muralha, do escuro, do esconderijo e da masmorra, que abrigam, em uma cumplicidade significativa, os salteadores e os aristocratas, os monges e os traidores: as paisagens de Ann Radcliffe são montanhas, florestas, cavernas, castelos em ruínas, conventos de escuridão e silêncio amedrontadores. Ora, estes espaços imaginários são como a ‘a contra-figura’ das transparências e das visibilidades que se quer estabelecer. Este reino da ‘opinião’, invocado com tanta frequência neste época, é 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. Um poder cuja instância principal fosse a opinião não poderia tolerar regiões de escuridão. (FOUCAULT, 1979, p. 216, adendo nosso).

Ora, se considerarmos essas afirmações de Foucault sobre estes romances, os quais seriam a versão primeira dos filmes de horror sem o movimento da câmera cinematográfica, logo podemos pensar que estas produções podem ser tratadas não como o lado obscuro do cinema, como na maioria das vezes, mas como um anteparo da escuridão que impede a total visibilidade das coisas, das pessoas, das verdades; já que nos filmes de horror se mostra aquilo que é interdito em outros tipos de filmes (cf. DUFOUR, 2006). Nestes termos, teríamos uma dimensão mais filosófica, a qual encontra na sua herança literária, uma outra dimensão a de ser arte.

Nesta dimensão filosófica, Chevalier-Chandeigne (2014), observa que “a catarse própria ao cinema de horror seria então destinada a revelar o horror em nós, aquele que tememos suportar e que temos pesadelos ou sonhamos inconscientemente infligir aos outros” (p.6, tradução nossa). Esta seria uma das possibilidades desse tipo de cinema, em termos filosóficos, se levamos em consideração o fato de que a maior parte dos filmes de horror nos levam a questões situadas na história da filosofia, principalmente em torno da questão do mal (cf. CHEVALIER-CHANDEIGNHE, 2014, p. 8).

Mas se apelarmos para a dimensão artística, então nós devemos entender pela expressão cinema de horror uma categoria estética, não psicológica (DUFOUR, 2006).

Dessa maneira, “esta expressão deve designar um certo dispositivo específico do filme, específico da imagem independentemente do efeito (medo) que o filme pode suscitar no espectador (o filme de horror não é uma categoria psicológica).” (DUFOUR, 2006, p. 55; tradução nossa). Se levarmos em consideração os argumentos usados por Dufour, chegamos a esta conclusão: de que o filme de horror é produto final do cinema de horror. Esta afirmação conclusiva parece bem óbvia, mas o cinema de horror diz respeito não apenas ao seu produto final, mas a todo um saber que é mobilizado em torno de uma concepção estética, em seu sentido filosófico, conforme pensou Kant.

Nesta perspectiva, podemos pensar, com Dufour (2006), que o cinema de horror “pôde criar seus próprios códigos e seus próprios modos de representação.” (p. 206). É nesse espaço que a imagem tem o privilégio de se tornar vetor de informação, (cf. DUFOUR, 2006, p. 197). Nesses termos, “o que mostra a imagem é a maneira em que o olhar revela o potencial aterrorizante contido num estado de coisas, de sorte que o horror, no entanto, é inseparável deste estado de coisas e de possibilidades que ele abrange.” (DUFOUR, 2006, p. 198, tradução nossa).

Consideramos mais coerente falar de uma estética fílmica de horror do que nos referir a tais filmes como um subgênero do fantástico, justamente porque os limites que separam horror de fantástico não são claros. Daí, tais tentativas para enquadrá-los nesse ou naquele gênero não têm tido muito sucesso porque há mais discordância do que tudo. E essas discussões estão longe de serem pacificadas. Na maioria das vezes, giram em torno de uma comparação com os gêneros literários que, ironicamente, não têm em sua classificação o gênero de horror, como há o fantástico, a ficção-científica ou ainda o policial; ou seja, “não existe uma literatura de horror como existe um cinema de horror.” (DUFOUR, 2006, p.49, tradução nossa).

Ao considerarmos os filmes pelo prisma da estética, estamos considerando as técnicas que são usadas para expressar o mal e a violência causando medo o medo e o pavor. Esta estética do horror seria o conjunto de discursos que formam o saber do horror fílmico. Dessa forma, a discussão se abre para aspectos mais técnicos, filosóficos e psicológicos do que para as questões de gênero e isso significa reorganizar estabelecendo fronteiras mais amplas num espaço onde fantástico, horror, gore possam figurar juntos.

Ora, “a origem do horror, é, sem dúvida, o expressionismo alemão”, como observamos em Dufour (2006, p. 12) e em Chevalier-Chandeigne (2014, p. 16), mas a maioria dos filmes, produzidos sob esta estética fílmica, é comumente classificada como

fantástica, o próprio *Nosferatu*, de que nos referimos há pouco, é um bom exemplo disso, é considerado fantástico por narrar a história de um vampiro, criado a imagem e semelhança do Drácula de Bram Stoker. Ora, todos nós sabemos que os vampiros não existem no mundo real, pois se trata de uma criatura fantástica, mas por que consideram o expressionismo alemão como o nascimento do horror? E por que o horror é considerado um subgênero do fantástico? Foram estas indagações que nos levaram a pensar esses filmes como pertencentes não a um gênero, mas a uma estética do horror considerando que, em todas essas produções de que falamos há pouco, provocam medo.

3.1.O Horror francês contemporâneo e suas referências estéticas e políticas

Mas é justamente nos anos de 1960 a 1970, nos Estados Unidos, que vamos encontrar uma certa crítica social em várias produções de horror. Em termo de reflexões sociais, *O Massacre da serra elétrica* é um dos filmes mais representativos do período.

Filmado em 16 mm, o filme *O massacre da serra elétrica* tornou-se granuloso ao ser ampliado, o que contribuiu para dar mais uma característica do cinema-verdade francês, aproximando-se das imagens do gênero documentário. Há, em seus 85 minutos de projeção, duras críticas à Guerra do Vietnã, bem como a outros temas que estavam na ordem do discurso da mídia americana como a Crise do Petróleo e o aparecimento de uma contracultura, da qual o filme é um legítimo representante. Na época de seu lançamento, sua exibição foi proibida em diversos países, como na Alemanha, Inglaterra e no Brasil que estava sob a ordem dos governos militares.

O massacre da serra elétrica remetem àquelas do caso Edward Theodore Gein ou “o açougueiro de Plainfield”(face de couro), como ficou conhecido no estado americano de Wisconsin, em 1954, o criminoso que colecionava partes de corpos humanos roubados de cemitério locais e das duas vítimas assassinadas (cf. fig. 19; fig. 20); as imagens de *Frontières* entram em rede com as de *O massacre da serra elétrica*, porque foram construídas com base naquelas produzidas por Tope Hooper, que por sua vez, se inspirou no caso de Ed Gein, para criar o seu *Leatherface*. Aí, temos um exemplo de intericonicidade externa. Já as imagens (fig. 21 e fig. 22) estão em rede não só com as imagens internas (fig. 13 e fig. 14), mas também com a imagem externa ao filme (fig. 20). A imagem (fig. 15) do filme *O massacre da serra elétrica* também é um tipo de intericonicidade externa. Ela tem a ver com os objetos encontrados na casa dos

Gein, juntamente com crânios humanos empilhados, abajur feito de pele humana, peitos usados como prendedores de copos etc.

É por esta via que adentramos para lidar com realidades que revelaram ao mundo *um saber tão cruel* em práticas de poder que banalizam o horror (cf. FOUCAULT, 2001, p. 379). Desta forma, o nazismo e o caso do “*açougueiro de Plainfield*” são exemplos desta banalização que inspiram diretores de filmes de horror. Courtine também considera que os soldados americanos em Abou Ghraib se valeram das memórias das banalizações das práticas de guerras anteriores para profanarem a humanidade do inimigo (cf. COURTINE, 2013, p. 168).

Estas banalizações estão ligadas a acontecimentos historicamente situados num espaço físico e estão sob a ordem de uma malha discursiva cuja abertura é infinita; mas é preciso lembrar que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 1996, p. 26). Dessa forma, podemos dizer que as imagens de *O massacre da serra elétrica* têm em rastro de escritura: o comentário, a intericonicidade e os discursos sobre o caso Ed Gein. Lembramos, ainda, com Foucault, que “a repetição indefinida dos comentários é trabalhada do interior pelo sonho de uma repetição disfarçada: em seu horizonte não há nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação” (FOUCAULT, 1996, p. 25).

3.1.1. O caso nazista um pesadelo presente

Diríamos, com Foucault, que “há mil, há 10 mil e haverá coisas infinitamente” a dizer sobre o nazismo (cf. FOUCAULT, 2001, p. 378). Em termos genealógicos, entrando na ordem nazista, podemos dizer com Foucault que “o nazismo não foi inventado pelos grandes loucos eróticos do século XX, mas pelos pequenos burgueses mais sinistros, tediosos e desagradáveis que possam imaginar” (FOUCAULT, 2001, p.369). E nestes termos, precisamos entender que “a genealogia é um diagnóstico que se concentra nas relações de poder, saber e corpo na sociedade moderna” (DREYFUS; RABINOW, 1995, 117). Neste diagnóstico genealógico sobre o nazismo, Foucault declarou que

os nazistas eram faxineiras no mau sentido do termo. Trabalhavam com esfregões e vassouras, pretendendo purgar a sociedade de tudo o que eles consideravam ser podridão, sujeira, lixo: sífilíticos, homossexuais, judeus,

sangues impuros, negros, loucos. É o infecto sonho pequeno-burguês da limpeza racial que subentendia o sonho nazista. Eros ausente (FOUCAULT, 2001, p.369).

Em suas aventuras pela materialidade fílmica, Foucault vai mostrar no Filme *Lacombe* que o poder conferido a qualquer indivíduo quando era da SS, ou estava no partido nazista, dava-lhe o direito de matar o vizinho, apropriar-se de sua mulher. Esta seria a parte mais detestável do poder, porém, em um outro sentido, a mais excitante, era dada a um número considerável de pessoas, ou seja, àquelas a quem era dado o poder de matar e violar (MOTTA, 2003).

Sua paixão pelo cinema alemão (Schroeter, Syberberg e Fassbinder), fez com que participasse do debate sobre as lutas sociais que Badiou desejava situar no terreno ideológico, como nos diz Daniel Defert (MOTTA, 2003, p. XLII). É justamente comentado o filme *Hitler, ein Film aus Deutschland* de Hans-Jürgen Syberberg que Foucault vai dizer “que o horror é banal, que a banalidade comporta em si mesma dimensões de horror, que há uma reversibilidade entre horror e banalidade” (FOUCAULT, 2003, p. 379).

Podemos dizer que boa parte dos espaços nacionais surgiu em torno de um mito fundador, o qual sempre está ligado a um corpo de heróis (ou heroína) que conquistou algo. No caso francês, Foucault lembra que circulou durante muito tempo uma narrativa de que os franceses descendiam dos francos, e estes, por sua vez, eram troianos que conduzidos pelo rei Franco, filho de Príamo, deixaram Tróia no momento do incêndio da cidade (FOUCAULT, 1999, p.136). Este mito construído por meio de uma utopia foi produzindo imagens de um corpo francês cuja origem era helênica.

A partir desse exemplo, vamos mostrar como a construção do espaço nacional e do corpo nacional têm em sua ordem as utopias para um espaço heterotópico. Logo estamos lidando com o plano da linguagem, como ressalta Foucault na introdução de *As palavras e as coisas*, ao falar dentre outras coisas das utopias e das heterotopias. Elas, as utopias, operam na linguagem por meio dos discursos e suas práticas instaurando processos de subjetivação. É justamente neste espaço utópico que Foucault afirma que podemos ter um corpo *sem corpo*, um corpo que seja belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal em sua potência, infinito em sua duração, delineado, invisível, protegido, sempre transfigurado; e a utopia primeira pode ser aquela que não é mais

possível ser arrancada do coração dos homens, sendo precisamente a utopia de um corpo incorpóreo (FOUCAULT, 2009, p. 10).

Nesta perspectiva, podemos dizer que os Estados nacionais são responsáveis pela produção de um corpo nacional com o qual todo cidadão deve se identificar. A política nazista de Adolf Hitler no século XX é um exemplo clássico de construção de um corpo ideal para uma nação idealizada em nosso tempo, e isso tem a ver com a questão da biopolítica levantada por Foucault ao buscar compreender a governamentalidade como relação entre segurança, população e governo (FOUCAULT, 1979) e, ao mesmo tempo, coloca-nos diante da questão das utopias e heterotopias. Um corpo alemão não é um corpo judeu, mas um corpo de uma raça ariana, utopicamente construída, para o III Reich. O Nazismo é um caso clássico de biopolítica e de controle do corpo. Dessa maneira, explica Foucault, *Em defesa da Sociedade*, que

o nazismo vai reutilizar toda uma mitologia popular, e quase medieval, para fazer o racismo de Estado funcionar numa paisagem ideológico-mítica que se aproxima daquela das lutas populares que puderam, em dado momento, sustentar e permitir a formulação do tema da luta das raças (...) Ele também foi acompanhado pelo tema da volta do herói, dos heróis (o despertar de Frederico, e de todos os que foram os guias e os *Führer* da nação); do tema da retomada de uma guerra ancestral; do tema do advento de um novo *Reich* que e o império dos últimos dias, que deve garantir o triunfo milenar da raça, mas que e também, de uma forma necessária, a iminência do apocalipse e do ultimo dia (FOUCAULT, 1999, p. 96-97).

Esta é uma forma de racionalidade política que ainda faz parte dos medos contemporâneos. Ela assombra boa parte dos franceses quando aparece em declarações de políticos como Jean-Marie Le Pen, fundador da Frente Nacional, que banaliza a existência do holocausto. Daí, a figura deste homem da política e a de seu partido sejam associadas às figuras de Hitler e do seu partido alemão nazista. E neste ponto, os franceses nunca esqueceram a ocupação nazista de mais da metade de seu território e da ameaça de destruição de sua capital pelo III Reich; ou seja, se o mundo não esquece o holocausto dos judeus em campos de concentração, a França não esqueceu a sua ocupação pelos soldados nazistas. Mas a extrema-direita francesa parece ter esquecido não só o holocausto, mas também a invasão nazista ao território francês.

Tanto o holocausto quanto a invasão nazistas deixaram um rasto de imagens que ainda causam medo e horror ao mundo. Gens se vale das memórias coletivas para traduzir o medo do presente sobreposto às imagens do passado recente do passado

distante, ou melhor, dos motins de 2005, das eleições presidenciais de 2002 e da invasão e ocupação nazista de 1940-1944.

O nazismo enquanto acontecimento, cuja escrita é da violência e do horror, é exemplo de uma narrativa infinita de uma obra que “não existe”, na medida em que, os discursos sobre este acontecimento, “para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão por dizer” (FOUCAULT, 1996, p. 22).

4. A estética da existência e a materialidade discursiva fílmica do corpo no horror

Ora, toda esta discussão que realizamos neste capítulo tem a ver com aquilo que Foucault chamou de estética da existência e com a afirmação de que somos seres pensantes. Neste sentido, tal discussão não é tão bizarra ou original o quanto parece, ou seja, se pensarmos em termo dessa estética e, ao mesmo tempo, na influência de Nietzsche em Foucault.

Sobre a estética da existência, podemos dizer que ela aparece em Foucault quando ele remonta os gregos, mas o que lhe interessa, nesse gesto, “é o que se passa, o que somos e fazemos hoje” (DELEUZE, 1992, p. 142). Em outras palavras, dirá o próprio Foucault:

Tratava-se antes de fazer aparecer de que modo, até hoje, os mecanismos sociais tinham funcionado, como as formas de repressão e de imposição tinham atuado e, a partir disso, me parece que se permite que as pessoas tivessem a possibilidade de se determinar, de fazer – sabendo tudo isso – a escolha de sua existência. (FOUCAULT, 2004, p.290).

Neste sentido, esta estética tem a ver com a produção dos modos de existências ou estilos de vida. E neste caso, podemos dizer ainda que tem a ver com a recusa com o que somos hoje. Ora, ao pensarmos o discurso fílmico do corpo no horror por este prisma da estética da existência, estamos considerando a forma como Foucault pensa a subjetivação enquanto algo que “se distingue de toda a moral, de todo código moral: ela é ética e estética, por oposição à moral que participa do saber e do poder.” (DELEUZE, 1992, p.142). Ela está ligada “a um conjunto de práticas que certamente tiveram uma importância considerável em nossas sociedades: é o que se poderia chamar de ‘artes da existência’” (FOUCAULT, 2004, p.198).Essa forma de pensar vem da constatação de que

na Antiguidade, a vontade de ser um sujeito moral, a busca de uma ética da existência eram principalmente um esforço para afirmar a sua liberdade e para dar à sua própria vida uma certa forma na qual era possível se reconhecer, ser reconhecido pelos outros e na qual a própria posteridade podia encontrar um exemplo.(FOUCAULT, 2004, p.289-290).

Por esta via, que é o pensamento de Foucault, podemos perceber o cinema não é apenas um espaço próprio para registrar os corpos do presente, mas como um lugar de pensamento do corpo, o qual está ligado com os estilos de vida de nosso tempo. Neste sentido, é que pensamos o discurso fílmico do corpo no horror, como materialidade discursiva de nossa época, de nosso corpo.

Sendo assim, no próximo capítulo, trataremos de entrar na ordem da subjetivação, da subjetividade e do sujeito com o propósito de lidar com os discursos materializados em cada produção fílmica enquanto uma forma deresistência da subjetividade contemporânea, que lança mão de nossas memórias. Mas neste capítulo, definimos o discurso fílmico como uma entidade formada por duas faces: uma discursiva e outra imagética. Essa definição é de ordem técnico-descritiva.

É preciso lembrar que se consideramos o cinema como arte, é porque o sentido que pensamos desse termo vai além do senso comum. Lidamos com o sentido que lhe é atribuído por Foucault e Nietzsche, para os quais ela é não diz respeito apenas às produções artísticas, mas, a um estilo de vida como pensavam os gregos. Eles “inventaram o modo de existência estético.” (DELEUZE, 1992, p. 141).

PARTE II

A PERCEPÇÃO DO OBJETO: A VERDADE DO DISCURSO NO MOVIMENTO DAS IMAGENS

Capítulo III

A impressão de discursos nas imagens

CAPÍTULO III – A IMPRESSÃO DE DISCURSOS NAS IMAGENS

“Toda criação tem um valor e um teor políticos.”

Deleuze

1. Introdução

Subjetivação, subjetividade e sujeito, deveríamos ter tratado destas noções nos capítulos anteriores, mais precisamente, no capítulo inicial; no entanto, não discutimos, ainda que estas noções estejam explícita ou implicitamente em todos os empreendimentos realizados por Foucault. Preferimos nos dedicar ao corpo naquele capítulo e as muitas formas de enunciados que encontramos nos empreendimentos de Foucault. A exemplo do corpo, preferimos tratar destas noções em outro espaço, dada a sua relevância para nossa pesquisa.

Portanto, além de discutir sobre estes termos negligenciados anteriormente, devemos iniciar a análise do *corpus* com uma descrição de uma das faces daquilo que chamamos no capítulo anterior de discurso filmico; ou seja, vamos nos ater mais aos discursos que funcionam reciprocamente com as imagens. Estas serão descritas, no capítulo posterior, conforme seu limite, o enquadramento; ou seja, o modo pelo qual as imagens cinematográficas são enquadradas, como foi demonstrado no capítulo anterior, a título de instrução metodológica para tornar mais inteligível à análise em questão.

Mas ao tratar desses termos, neste momento, permite discuti-los junto da análise dedicada à parte discursiva do nosso *corpus* formado por filmes de horror que são formas de materializar discursos que têm a ver com os medos contemporâneos que, por sua vez, motivam as lutas de nossa época presente.

Em outras palavras, esta estratégia, metodológica, torna este espaço mais apropriado, por duas razões: a primeira porque nosso interesse foi evidenciar a presença do corpo tanto nos empreendimentos arqueológicos quanto nos genealógicos, no primeiro capítulo, já que em boa parte dos estudos realizados sobre o tema do corpo, em Foucault, negligencia a fase arqueológica. A outra razão tem a ver com o *corpus* e com

a noção de discurso fílmico do corpo no horror que adotamos, ou seja, consideramos este discurso como uma forma de materializar as lutas contemporâneas, que segundo Foucault, “giram em torno da questão: quem somos nós?” (FOUCAULT, 1995, p. 235).

Poderíamos ainda ter dedicado todo um capítulo a discussão desses três termos, mas seria demasiadamente dispendioso tendo em vista que o espaço deste trabalho é limitado e teríamos que retomar a discussão neste espaço dedicado à análise do *corpus*.

Certamente, Foucault não foi o único a lidar com essas questões ligadas a subjetividade, aos modos de subjetivação e ao sujeito. Contudo, ele inova ao propor, de um lado, outros sentidos a esses termos, discutindo-os em meio aos efeitos do poder, nos regimes de verdade, na ontologia de nós mesmos, nos dispositivos dentre outros. Por outro, redefine, “a Filosofia como estilo de vida e não como posse da habilidade argumentativa com vistas à descoberta da verdade” (PORTOCARRERO, 2006, p. 281), rediscutindo “a noção de ética, desvinculando-a dos tradicionais problemas morais.” (PORTOCARRERO, 2006, p. 281). Dessa forma, “ele não investiga o fundamento segundo o qual um sujeito pode conhecer verdades sobre o mundo, mas problematiza os processos históricos segundo os quais as estruturas de subjetivação ligaram-se a discursos de verdade.” (PORTOCARRERO, 2006, p. 282).

Daí, ele “trata a relação do sujeito com a verdade não através de uma análise interior ao próprio conhecimento, como na tradição, mas a pensa a partir de sua exterioridade – a História.” (PORTOCARRERO, 2006, p. 281-282). Neste caso, “a questão é determinar o que deve ser o sujeito, a que condições ele está submetido, qual o seu *status*, que posição deve ocupar no real ou no imaginário para se tornar sujeito legítimo desde ou daquele tipo de conhecimento” (FOUCAULT, 2004, p. 235). Portanto, “trata-se de determinar seu modo de ‘subjetivação’” (FOUCAULT, 2004, p. 235).

Quanto à análise da parte discursiva do nosso *corpus* que empreendemos neste capítulo, ela pretende mostrar a inversão de valores, o interdito, as proibições, as exclusões que funcionam como parte da ordem do discurso fílmico de horror. (cf. DUFOUR, 2006, p. 81). Do ponto de vista arqueológico, podemos supor que esta ordem do discurso fílmico de horror está ligada a uma prática discursiva determinada que, por sua vez, se insere a um sistema de proibições e de valores, “que se poderia chamar de ética.” (FOUCAULT, 1972, p. 219).

Em suma, este é um capítulo que lida com as histórias contadas nestas produções fílmicas. Elas materializam discursos com os medos do nosso presente. Estas histórias

são sobrepostas às imagens em movimento produzindo o que chamamos, no próximo capítulo, de dispositivos de memória, verdade e objetivação e subjetivação do sujeito; ou seja, em tais dispositivos, discursos e imagens em movimento funcionam reciprocamente. Daí, procuramos observar os sujeitos no horror, ou seja, em suas condições históricas de produção.

Sujeito e Poder de Foucault é o texto que usamos para nossa discussão, em razão das questões relacionadas ao poder que dizem respeito às formas de resistências e estão “mais relacionadas à nossa situação presente” (FOUCAULT, 1995, p. 234). Em outras palavras, a discussão empreendida neste texto tem relação com as questões que pensamos acerca do discurso fílmico do corpo no horror, sobretudo, naquilo que Foucault chamou de “doenças do poder” (FOUCAULT, 1995, p.232).

2. Subjetivação, subjetividade e sujeito na ontologia histórica de nós mesmos

Apesar de ter declarado que não era o poder, mas o sujeito que constituía o tema geral de sua pesquisa (FOUCAULT, 1995, p. 233), Foucault foi acusado de ter sido responsável pela morte do sujeito, uma das consequências de ter anunciado a morte do homem, em 1966, em *As palavras e as coisas*, demonstrando que “antes do século XVIII, o homem não existia” (FOUCAULT, 1981, p.425), e que o seu aparecimento nestes últimos 200 anos, mostrará que “ele envelheceu tão depressa que facilmente se imaginou que ele esperava na sombra, durante milênios, o momento de iluminação em que seria enfim conhecido.” (FOUCAULT, 1981, p. 425). Por conta deste fato, ficou conhecido por muitos como “um epílogo de Hitler, ou pelo menos, que ele agride os direitos do homem” (DELEUZE, 1988, p. 13).

Entretanto, nesta sua empresa arqueológica, Foucault mostra que “o homem emerge não apenas como sujeito e objeto de conhecimento, mas também, ainda que paradoxalmente, como o organizador do espetáculo em que aparece.” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.31-32).

Já depois de sua posse na cátedra História dos sistemas de pensamento, no *Collège de France*, Foucault, talvez, em função do seu novo empreendimento metodológico, a genealogia do poder, tenha buscado tornar mais evidente “esta nova estrutura política, como todos sabem, é o Estado.” (FOUCAULT, 1995, p.236).

Sobre esta nova estrutura, Foucault supõe que “nunca na história das sociedades humanas – mesmo na antiga sociedade chinesa –, houve, no interior das mesmas

estruturas políticas, uma combinação tão astuciosa das técnicas de individualização e dos processos de totalização.” (FOUCAULT, 1995, p.236). Em geral Foucault disse ter lidado “com três modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos.” (FOUCAULT, 1995, p.231).

No primeiro modo de investigação, ele diz ter tentado

atingir o estatuto de ciência, como, por exemplo, como por exemplo, a objetivação do sujeito do discurso na *grammaire générale*, na filologia e na linguística. Ou, ainda, a objetivação do sujeito produtivo, do sujeito do trabalho, na análise das riquezas e na economia. Ou, ainda um terceiro exemplo, a objetivação do simples fato de estar vivo na história natural ou na biologia. (FOUCAULT, 1995, p.231).

Depois, estudou a objetivação do sujeito naquilo que ele chamou de “práticas divisoras.”(FOUCAULT, 1995, p.231). Neste caso, “o sujeito é dividido no seu interior e em relação aos outros. Este processo o objetiva. Exemplos: o louco e o são, o doente e o sadio, os criminosos e os ‘bons meninos’.” (FOUCAULT, 1995, p.231). Em outras palavras, Foucault procurou se ocupar “de pessoas que estavam fora dos circuitos produtivos: os loucos, os doentes, os prisioneiros e [...] as crianças.” (FOUCAULT, 1979, p.223).

Ele diz que analisou essas figuras e os processos obscuros duas razões: “os processos políticos e sociais que permitiram a organização das sociedades da Europa Ocidental não são muito aparentes, foram esquecidos ou se tornaram habituais. Esses processos fazem parte da nossa passagem mais familiar e não os percebemos mais.” (FOUCAULT, 2004, p.295). Neste caso, um dos seus objetivos era “mostrar às pessoas que número de coisas que fazem parte de sua paisagem familiar – que elas consideram universais – são o produto de certas transformações históricas bem precisas.” (FOUCAULT, 2004, p. 295-296).

Por fim, Foucault estudou “o modo pelo qual um ser torna-se um sujeito”(FOUCAULT, 1995, p.232), ou seja, “a constituição do sujeito como objeto para ele próprio: a formação de procedimentos pelos quais o sujeito é levado a se observar, se analisar, se decifrar e se reconhecer como campo de saber possível.” (FOUCAULT, 2004, p.236). Um dos exemplos deste modo de investigação é aquele que diz respeito ao “domínio da sexualidade – como os homens aprenderam a se reconhecer como sujeitos de ‘sexualidade’.” (FOUCAULT, 1995, p.232).

Nesta perspectiva, Foucault diz se tratar da história da “subjetividade”, mas “se entendermos essa palavra como a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdades, no qual ele se relaciona consigo mesmo.” (FOUCAULT, 2004, p.236). Tratamos desse modo de investigação, de uma maneira bem resumida, no primeiro capítulo, quando falamos sobre os três volumes publicados de *A História da Sexualidade*.

Nesta trajetória destes três modos de investigação, em que Foucault procurou fazer a história das subjetividades, ele explicou que, em relação ao primeiro modo, desconfiava “que a história e a teoria econômica forneciam um bom instrumento para as relações de produção e que a linguística e a semiótica ofereciam instrumentos para estudar as relações de significação”; mas para as relações de poder, não tinha. (FOUCAULT, 1995, p.232).

Sendo assim, o único recurso que dispunha eram “os modos de pensar o poder com base nos modelos legais, isto é: o que legitima o poder? Ou então, modos de pensar o poder de acordo com um modelo institucional, isto é, o que é o Estado?” (FOUCAULT, 1995, p.232). Para tanto, seria necessário estender as dimensões de uma definição de poder caso se quisesse usá-la ao estudar a objetivação do sujeito. (FOUCAULT, 1995, p.232).

Esta discussão, como se pode observar, que Foucault empreende, em *Sujeito e Poder*, diz respeito ao momento moderno da subjetividade. Segundo Foucault (1995, p.236), “atualmente, a luta contra as formas de sujeição – contra a submissão da subjetividade – está se tornando cada vez mais importante, a despeito de as lutas de dominação e exploração não terem desaparecido.” Ele supõe que não seja “a primeira vez que nossa sociedade se confrontou com este tipo de luta.” (FOUCAULT, 1995, p.236).

Talvez pudéssemos considerar a Reforma como expressão e resultados máximos de todos aqueles movimentos dos séculos XV e XVI “como uma grande crise da experiência ocidental da subjetividade, e como uma revolta contra o tipo de poder religioso e moral que deu forma, na Idade Média, a esta subjetividade.” (FOUCAULT, 1995, p. 236).

Nessa discussão, Foucault considera que “todos os tipos de sujeição são fenômenos derivados, que meras consequências de outros processos econômicos e sociais: força de produção, luta de classe e estruturas ideológicas que determinam a forma de subjetividade.” (FOUCAULT, 1995, p. 236). Nesta perspectiva, “sem dúvida,

os mecanismos de sujeição não podem ser estudados fora de sua relação com os mecanismos de exploração e dominação.”(FOUCAULT, 1995, p. 236). Mas, Foucault observa ainda que “eles mantêm relações complexas e circulares com outras formas.” (FOUCAULT, 1995, p. 236).

Para Deleuze (1992, p. 132), “a subjetivação não foi para Foucault um retorno teórico ao sujeito, mas a busca prática de um outro modo de vida, de um novo estilo.”. Neste projeto de Foucault em fazer a história das subjetividades, sem dúvida, era preciso “interrogar os gregos, mas apenas porque foram eles, segundo Foucault, que inventaram essa noção, essa prática do modo de vida... Houve uma experiência grega, experiência cristã, etc. mas não são os gregos nem os cristãos que farão a experiência por nós, hoje.” (DELEUZE, 1992, p.132).

Neste caso, não podemos esquecer de que essa história das subjetividades faz parte de algo maior que é a ontologia histórica de nós mesmos e que “Foucault é, como ninguém, um filósofo plenamente do XX; sem dúvida, o único que se desprende completamente do século XIX e é por isso que pode falar tão bem.”(DELEUZE, 1992, p.132).

De uma maneira geral, Foucault diz que

O sujeito se constitui através das práticas de sujeição ou, de maneira mais autônoma, através de práticas de liberação, de liberdade, como na Antiguidade – a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural. (FOUCAULT, 2004, p.291).

Portanto, há, neste caso, “dois significados para a palavra *sujeito*: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a.” (FOUCAULT, 1995, p.235).

Daí, podemos dizer que “a subjetivação permite mostrar como o sujeito da prática pode ser determinado, mesmo permanecendo em ação.” (BERT, 2013, p. 172). Ela é o “conceito intermediário entre o subjetivo e o objetivo, mas também entre o individual e o institucional.”(BERT, 2013, p. 172).

A noção de subjetivação, em Foucault, tem a ver mais com a ideia de criação de modos de existência, o que é bem próximo do que “Nietzsche chamava a invenção de

novas possibilidades de vida, e cuja origem ele já encontrava nos gregos.” (DELEUZE, 1992, p. 146).

Essas três formas de investigação, empreendidas por Foucault, também é uma forma de se dizer que “é preciso se livra do sujeito constituinte, livra-se do próprio sujeito, isto é, chegar a uma análise que possa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica.” (FOUCAULT, 1979, p. 7). Neste caso, tal recusa tem por objetivo “fazer aparecer os processos próprios a uma experiência em que o sujeito e o objeto ‘se formam e se transformam’ uma relação ao outro e em função do outro.” (FOUCAULT, 2004, p.237). Daí, “é também preciso estar: recusar o recurso filosófico a um sujeito constituinte não significa fazer como se o sujeito não existisse e se abstrair dele em benefício de uma objetividade pura” (FOUCAULT, 2004, p.237). Nesta perspectiva,

os discursos da doença mental, da delinquência ou da sexualidade só dizem o que é o sujeito dentro de um certo jogo muito particular de verdade; mas esses jogos são impostos de fora para o sujeito, de acordo com uma causalidade necessária ou determinações estruturais; eles abrem um campo de experiência em que sujeito e objeto são ambos constituídos apenas em certas condições simultâneas, mas que não param de se modificar um em relação ao outro, e, portanto, de modificar esse mesmo campo de experiência. (FOUCAULT, 2004, p. 237-238).

Ao estudar os diferentes modos de objetivação do sujeito, Foucault compreendeu “a importância que deve ter a análise das relações de poder.” (FOUCAULT, 2004, p.238). Mas, para ele, não se tratava

evidentemente de interrogar o ‘o poder’ sobre sua origem, seus princípios ou seus limites legítimos, mas de estudar os procedimentos e as técnicas utilizados nos diferentes contextos institucionais, para atuar sobre o comportamento dos indivíduos tomados isoladamente ou em grupo, para formar, dirigir, modificar sua maneira de conduzir, para impor finalidades à sua inação ou inscrevê-la nas estratégias de conjunto, consequentemente múltiplas em sua forma e em seu local de atuação(FOUCAULT, 2004, p.238-239).

Nesta perspectiva, ele diz que “gostaria de sugerir uma outra forma de prosseguir em direção a uma nova economia das relações de poder, que é mais empírica, mais diretamente relacionada à nossa situação presente, e que implica relações mais estreitas entre teoria e prática.” (FOUCAULT, 1995, p.234). Para tanto, tal economia vai se valer das “formas de resistência contra as diferentes formas de poder como ponto

de partida”, buscando “esclarecer as relações de poder, localizar sua posição, descobrir seu ponto de aplicação e os métodos utilizados.” (FOUCAULT, 1995, p.234). Daí, Foucault esclarece que “mais do que analisar o poder do ponto de vista de sua racionalidade interna, ela consiste em analisar as relações de poder através do antagonismo das estratégias.”(FOUCAULT, 1995, p.234).

A título de ilustração, imaginemos que “para descobrir o que significa, em nossa sociedade, a sanidade, talvez devêssemos investigar o que ocorre no campo da insanidade; e o que se compreende por legalidade, no campo da ilegalidade.” (FOUCAULT, 1995, p.234). É dessa maneira que, “para compreender o que são as relações de poder, talvez devêssemos investigar as formas de resistências e as tentativas de dissociar estas relações.”(FOUCAULT, 1995, p.234).

Para tanto, Foucault toma “uma série de oposições que se desenvolveram nos últimos anos: oposição ao poder dos homens sobre as mulheres, dos pais sobre os filhos, do psiquiatra sobre o doente mental, da medicina sobre a população, da administração sobre os modos de vida das pessoas.” (FOUCAULT, 1995, p.234). Mas, ele diz que “não basta afirmar que estas são lutas antiautoritárias; devemos tentar definir mais precisamente o que elas têm em comum.”(FOUCAULT, 1995, p.234).

2.1. Subjetivação e lutas contemporâneas no discurso fílmico do corpo no horror

No capítulo anterior, vimos que o filme, *Nosferatu eine Symphonie des Grauens*, produzido por Murnau, em 1922, já demonstrava esta vocação das produções fílmicas de horror como espaço de denúncia, resistência contra os abusos do poder. Em *Anti-Rétro*, Foucault também considerou que o cinema tem sido muito usado para recodificar nossa memória a favor ou contra o poder.

Ainda, neste referido capítulo, ensaiamos uma definição de ordem técnico-descritiva para lidar com o discurso fílmico. Dissemos que se tratava de uma entidade formada por duas faces: uma discursiva e outra imagética. No entanto, não tratamos de lhe dar um conceito que levasse em consideração essa sua vocação enquanto espaço de resistência, enquanto espaço de memória das lutas contemporâneas.

Essa discussão sobre a relação entre *Sujeito e Poder* feita por Foucault, também nos fez pensar em apresentar um conceito que levasse ainda em consideração que “todas as lutas contemporâneas giram em torno da questão: quem somos nós?” (FOUCAULT,

1995, p. 235). Daí, observamos também que os tipos estudados por Foucault estão na ordem daquilo que chamamos discurso fílmico do corpo no horror.

Por outro lado, devemos considerar que as produções fílmicas, sobretudo, as francesas, ou são feitas por cineastas intelectuais ou que levam em consideração o que pensam os intelectuais. Em *Os intelectuais e o Poder*, uma entrevista de Deleuze com Foucault, este último dizia que

O papel do intelectual não é mais o de se posicionar ‘um pouco à frente e um ao lado’ para dizer a verdade muda de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder ali onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento disso: na ordem do ‘saber’, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do ‘discurso’. (FOUCAULT, 2003, p.39).

Nesta perspectiva, luta contra o poder deve ser entendida como “luta para fazê-lo aparecer e abalá-lo ali onde ele é mais invisível e mais insidioso.” (FOUCAULT, 2003, p.39). Em outras palavras, não significa luta

por uma ‘tomada de consciência’ (há muito tempo que a consciência como saber é adquirida pelas massas, e que a consciência como tema é tomada, ocupada pela burguesia), mas para minar e pela tomada do poder, ao lado, com todos os lutam por ela, e não em recuo para esclarecê-la. (FOUCAULT, 2003, p.39).

Ainda precisamos considerar que a produção é o trabalho coletivo que articula várias formas de pensamento, o filme é o resultado de muitas mãos, ainda que possa estar sob o comando de algumas poucas, mas, no geral é feito por várias.

Mas, enquanto trabalho intelectual, pode se pensar que a produção fílmica de horror tenha como tarefa hoje realizar uma análise crítica de nosso mundo, bem semelhante àquele que assumiu a filosofia a partir de Kant (cf. FOUCAULT, 1995, p.239). Por consequência, precisamos lembrar que “somos todos seres que vivem e pensam.” (FOUCAULT, 2004, p. 298). Isso quer dizer que o cinema é feito por seres que pensam para seres pensantes, que pensam também.

Para Deleuze (1992, p.132), “pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar; e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer.”. Neste caso, quando pensamos a questão do “quem somos nós hoje?”, de certa forma, estamos nos perguntando, como quer Foucault, “o que está acontecendo conosco? O que é este mundo, esta época, este momento preciso em que vivemos?”

(FOUCAULT, 1995, p.239); ao mesmo tempo, estamos também recusando o que não queremos ser.

Diante dessas considerações, precisamos agora pensar num conceito para o que estamos chamando de discurso fílmico do corpo no horror. Podemos dizer inicialmente que ele se caracteriza como algo que recodifica as memórias do conflito existente entre o que somos com aquilo que recusamos ser. Em outras palavras, podemos pensar que o discurso fílmico do corpo no horror é uma forma de resistência contra as formas de controle do corpo pelo poder que se vale de pessoas que estão fora do sistema produtivo como idosos, crianças órfãs, portadores de deficiência mental, desempregados etc.

Ora, chegamos a esta ideia também por causa da discussão que realizamos no capítulo II, levando em consideração a discussão empreendida por Dufour e por Chevalier-Chandeigne. O primeiro quando considera o cinema uma contra-cultura, já a última o considera no campo da filosofia.

Dessa forma, os filmes que compõem o *corpus* são tomados como discurso fílmico do corpo no horror, ou seja, sob esta ideia que apresentamos há pouco. Em cada um deles, vamos encontrar uma forma de resistência ou de luta que está ligada à questão quem somos nós hoje? Em três deles, *À l'intérieur* (2007), *Frontière(s)* (2007) e *La Meute* (2010), a luta está diretamente ligada a uma crise nacional de identidade num contexto de crise econômica. Já em outros três, *Martyrs* (2008), *Capitifs* (2009) e *Derrière les murs* (2011), as lutas estão ligadas ao uso do corpo, em experiências científicas, ao uso de alucinógenos e ao tráfico de órgãos. O filme *Ils* (2006) que completa o *corpus* da pesquisa

2.1.2. *Ils*: a delinquência de verdade nos corpos de criança

Esta produção ficcional foi lançada, em 2006, mas seus divulgadores quiseram passar a ideia de que se tratava de uma história adaptada de fatos que teriam acontecidos. A verdadeira história teria, contudo, acontecido na República Tcheca, tendo um casal austríaco como vítimas de três rapazes, ao invés de um casal francês subjugado por crianças de 10 a 13 anos, como se passa na história do filme, que foi produzido justamente no ano em que aconteceram os *Tumultos de 2005* (*Les émeutes 2005*).

O ambiente, desta vez, é na Romênia, mais precisamente, nos arredores da sua capital, Bucareste, onde *Ils*, de David Moreau e Xavier Palud, encontra a atmosfera

perfeita no país da Transilvânia, o lugar escolhido por Bram Stock como o domínio de seu conde Drácula, que o que tudo indica teria sido inspirado no príncipe da Valáquia, Vlad III, famoso entre os turcos, no século XV, por empalar seus inimigos feitos prisioneiros.

O jovem casal francês, Clementine e Lucas, faz a rota contrária àquela da corrente migratória do continente europeu; eles saem da França, economicamente mais forte, para a Romênia, empobrecida como boa parte dos países da antiga cortina de ferro da Europa, que depois de uma longa ditadura comunista, começa a trilhar o caminho da democracia.

Eles, Clementine e Lucas, escolheram morar numa antiga casa, cercada por uma densa floresta, sem saber que aquele seria o lugar perfeito para se tornem presas fáceis de menores que sentem prazer em fazer morrer, causando muito sofrimento e tortura psicológica. Eles são apenas crianças! Este é o ponto mais assustador e o interdito da história.

O medo é causado justamente porque não se sabe, até as últimas cenas do filme, quem está por trás de todos os ataques, que começam logo no início da trama, quando duas mulheres se tornam as primeiras vítimas justamente na mesma estrada que leva a casa de Clementine e Lucas, próximas vítimas desses desconhecidos.

É Lucas quem consegue acertar um dos seus agressores com uma paulada, mas para seu espanto, é uma criança. Este fato o impede de continuar os golpes que poderiam ser fatais. É um espanto que atravessa a tela filmica porque os agressores têm a faixa etária daqueles que são proibidos por lei de assistirem a filmes que contenham cenas de violência. A depender da legislação de cada país, crianças também são proibidas de atuarem em cenas que tenham o mesmo teor.

Este filme possui elementos que são próprios do universo do horror filmico tais como um ambiente quase inóspito com uma antiga casa grande, onde um jovem casal de forasteiros resolve morar, e o principal, o interdito da história: crianças assassinas. Quanto às imagens e aos efeitos causados pelos mecanismos cinematográficos que dizem respeito a este filme, discutiremos no capítulo posterior, ainda que o fora de quadro e o movimento da câmera nas cenas em que Lucas e Clementine são perseguidos por seus algozes infantis mostram o interdito: crianças que torturam e matam na trama. Neste caso, precisamos explicar este interdito, por que ele é um interdito?

Como se sabe, as crianças passaram a ter um estatuto, em nossa sociedade, que lhes assegura uma proteção especial, somente na segunda metade do século XX, com

aprovação pela assembleia da Declaração Universal dos Direitos que contém apenas um parágrafo do artigo 25 que fala que a maternidade e a infância têm direito a cuidados e assistência especiais, em 1948. Mas em 1959, a assembleia das Nações Unidas resolve aprovar uma declaração específica para as crianças, chamada de Declaração dos Direitos da Criança, uma necessidade já apontada em 1924, em Genebra, com um documento de título homônimo, antes mesmo da ONU existir.

Em 1989, quando a Declaração dos Direitos da Criança completou 30 anos, a assembleia desta entidade resolve aprovar um novo documento, a Convenção sobre os Direitos da Criança, sendo ratificada por 193 países, para aumentar a proteção que o documento anterior assegurava. No ano seguinte, esta Convenção se tornou a Carta Magna da Criança.

Estes mecanismos legais de proteção à criança vão sendo incorporados às práticas discursivas dos países signatários aos poucos na proporção que outros órgãos internacionais, como o FMI e o Banco Mundial passam a exigir em seus acordos políticas que tornem possíveis a garantia dessa proteção. Por sua vez, vão se tornando práticas sociais que tornam evidente a vulnerabilidade das crianças frente aos adultos e instituindo mais um controle sobre os corpos.

Na França, o ministro da justiça e o da cultura e a comunicação solicitaram estudos sobre os efeitos da exposição de cenas de violências às crianças na televisão e nas outras mídias no ano de 2002. Estes estudos, de certa forma, acabam influenciando a distribuição de verbas destinadas ao fomento de produções de filmes, peças teatrais etc. Sem sombra de dúvida, os filmes de horror e seus similares não têm o mesmo incentivo que as demais produções e já devemos imaginar o porquê disso.

Esses dispositivos legais acabam impondo às produções horríficas um tratamento diferenciado por conta das cenas de violência gratuita que são comuns nestes filmes, tendo em vista que os estudos realizados sobre os efeitos da exposição das crianças a cenas de violência levam a crer que afetam o comportamento delas, tornando-as mais agressivas, o que torna tais produções menos importantes para a sociedade. Daí, esses filmes passam por comissões que os classificam de acordo com a faixa etária determinando quem pode e quem não pode ver esses filmes, sempre em nome da proteção dos menores, uma necessidade que nasce com as mudanças que são realizadas no século XVIII sob a influência do iluminismo.

Ora, se nossa sociedade confere esta proteção aos menores é porque ela reconhece que as crianças são vulneráveis aos perigos da vida adulta e dos próprios

adultos. É a vulnerabilidade das crianças que atesta a incapacidade delas para realizar determinadas ações que dizem respeito ao estatuto de ser adulto. Daí, o Estado e a família devem assegurar uma infância que garanta uma “educação natural”, no sentido que Rousseau e os filósofos iluministas empregam, ou seja, “é a ideia de uma educação tal que, em primeiro lugar, seria inteiramente, ou essencial confiada aos pais, que são os educadores naturais dos filhos.” (FOUCAULT, 2010, p. 222).

Mas “essa educação deve obedecer a certo esquema de racionalidade, deve obedecer a certo número de regras que, precisamente, devem garantir sobrevivência das crianças, de um lado, e sua educação e desenvolvimento normalizado, do outro.” (FOUCAULT, 2010, p.222).

Em seu livro *Emílio ou da Educação*, publicado em 1767, Rousseau declarou que “tudo o que não temos ao nascer, e de que precisamos adultos, é-nos dado pela educação” (ROUSSEAU, 1995 p.10). Ora, se “nascemos fracos, precisamos de força; nascemos estúpidos, precisamos de juízo” (ROUSSEAU, 1995, p. 10).

Essa declaração feita por Rousseau anos antes da Revolução Francesa, nesta obra que sofreu censura por parte do clero e da nobreza, logo motivou os líderes revolucionários a implantar mudanças bem significativas no sistema de educacional francês quando assumiram o poder.

Essas mudanças seriam responsáveis por um novo tipo de prática social em que se pede “um processo de troca: ‘Mantenham seus filhos bem vivos e bem fortes, corporalmente saudáveis, dóceis aptos, para que possamos fazê-los passar por uma máquina que vocês não controlam, que será o sistema de educação, de instrução, de formação do Estado. ’”(FOUCAULT, 2010, p. 223). Daí, quando se fala da instituição de uma educação natural no fim do século XVIII,

trata-se ao mesmo tempo desse contato imediato desse contato imediato de pais e filhos, dessa substantivação da pequena família em torno do corpo da criança e, ao mesmo tempo, da racionalização ou penetrabilidade da relação pais-filhos por uma racionalidade e uma disciplina pedagógica e médica. (FOUCAULT, 2010, p 222).

Ora, estamos diante de uma nova economia do poder, visto que ela permite fazer circular seus efeitos de poder de forma ao mesmo tempo contínua, ininterrupta, adaptada e “individualizada” em todo corpo social (FOUCAULT, 1979). É com esta nova economia do poder que a família ganha “uma aparência tão compacta e estreita”

(FOUCAULT, 2010, p. 222), tornando-se “efetivamente penetrável por certo tipo de poder, de uma medicina e os médicos são transmissores junto às famílias.” (FOUCAULT, 2010, p. 222). Com efeito, “passou-se a admitir que a criança não estava madura para a vida, e que era preciso submetê-la a um regime especial, a uma espécie de quarentena antes de deixá-la unir-se aos adultos” (ARIÈS, 1981, p. 277).

Antes, as famílias precisavam de um certo número de criados para cuidar dos filhos. Agora não são mais necessários preceptores, governantas etc. Mas, ao que parece, esta estrutura familiar era mais comum entre os nobres e a burguesia, nas demais famílias, as crianças tinham que trabalhar como e com adultos (cf. ARIÈS, 1981). Muitas acabavam se acidentando e até morrendo. Sofriam castigos para ter mais atenção no trabalho.

Nessa nova estrutura familiar, que parece ser mais universal, já que todos os cidadãos estão sujeitos pela nova economia do poder estatal,

pede-se aos pais não apenas para educarem as crianças para elas possam ser úteis ao Estado, mas pede-se [sic] a essas mesmas famílias que cedam efetivamente seus filhos ao Estado, que confiem a este se não a educação de base, pelo menos a instrução, pelo menos a formação técnica, a um ensino que será direta ou indiretamente controlado pelo Estado. (FOUCAULT, 2010, p. 223).

Dessa forma,

a família começou então a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância, que a criança saiu de seu antigo anonimato, que se tornou impossível perde-la ou substituí-la sem uma enorme dor que ela não pôde mais ser reproduzida muitas vezes, e que se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar dela. (ARIÈS, 1981, p.11).

É curioso saber que houve um tempo em que “as pessoas se divertiam com a criança pequena como com um animalzinho, um macaquinho impudico.” (ARIÈS, 1981, p. 10). Se, por um acaso, ela morresse, “como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra geral era não fazer muito caso, pois uma outra criança logo a substituiria.” (ARIÈS, 1981, p. 10). Outra curiosidade é que, apesar de o infanticídio ser um crime severamente punido, “era praticado em segredo, correntemente, talvez, camuflado, sob a forma de um acidente: as crianças morriam asfixiadas naturalmente na cama dos pais, onde dormiam. Não se fazia nada para conservá-las ou para salvá-las.” (ARIÈS, 1981, p. 17). Dessa maneira,

A vida da criança era então considerada com a mesma ambiguidade com que hoje se considera a do feto, com a diferença de que o infanticídio era abafado no silêncio, enquanto o aborto é reivindicado em voz alta - mas esta é toda a diferença entre uma civilização do segredo e uma civilização da exibição. (ARIÈS, 1981, p. 11).

Mas a vida moderna, sob a ordem das ideias iluministas, logo mudará isso, ao tirar as crianças do anonimato ou da posição de miniatura de adultos. Com a modernidade, as crianças passaram a condição de futuros adultos, precisando de cuidados para se tornar saudáveis e produtivos na vida adulta. Para tanto, “a família e a escola retiraram juntas a criança da sociedade dos adultos.”(ARIÈS, 1981, p.277). Dessa forma, a escola vai confinar “uma infância outrora livre num regime disciplinar cada vez mais rigoroso, que nos séculos XVIII e XIX resultou no enclausuramento total do internato.”(ARIÈS, 1981, p.277).

Daí, podemos dizer que a família moderna retirou da vida comum não apenas as crianças, mas uma grande parte do tempo e da preocupação dos adultos. Ela correspondeu a uma necessidade de intimidade e também de identidade: os membros da família se unem pelo sentimento. Esta mudança acabou por mudar as relações entre adultos e crianças e estas mudanças, como falamos, há pouco, modificou toda a dinâmica social, que passaram a proteger as crianças. Por exemplo: o adulto que mata uma criança é considerado monstro, daí a recusa de Lucas em continuar golpeando seu agressor, quando descobre que é justamente uma criança, e sua esposa dá aulas para crianças no Liceu Francês de Bucareste. Esta descoberta que deixa Lucas perplexo nos coloca diante de um problema é hoje um medo do nosso tempo, ou seja, como lidar com as crianças que praticam crimes como matar? Como recuperá-las, como julgá-las?

2.1.3. *Frontière(s)* e *À l'interieur*: a memória popular no fenômeno da série e as “doenças do poder”

À l'interieur e *Frontière(s)*: duas produções filmicas de horror e um acontecimento em comum: a *Crise dos subúrbios*. 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, 2007; 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, p.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 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, p. 332).

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 fílmica 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 outro 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, p. 149). Neste sentido, marginalidade e exclusão são efeitos do poder cuja vigilância permite qualificar, classificar e punir. Então, não é por acaso 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 estes 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 que 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, simpatizante do nazismo, uma nova versão dos colaboracionistas ou petainista tomarem o poder”.

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, p. 171).

Os diretores e produtores de *À l'intérieur* 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 apresentam contestações políticas nem sociais como aquelas da década anterior. Consequentemente, 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'intérieur* 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, p. 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” (Foucault, 1979, p. 216).

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 sujeitá-lo e processos para utilizá-lo” (FOUCAULT, 1977, p. 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, p. 219), como mostramos ainda no primeiro capítulo.

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, p. 214). O cinema atualiza este poder disciplinar “que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente” (FOUCAULT, 1977, p. 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, p. 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 filmico 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 filmico 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, p. 143).

A história de *Frontière(s)* se passa na França quando a extrema direita chega ao segundo turno da eleição presidencial. Enquanto isso, um grupo de jovens assaltantes chegaram em uma pousada localizada em um terreno baldio de uma antiga mina esquecida na floresta. Seus proprietários são particularmente sórdidos, já que se trata de ferozes canibais nazistas. Um cenário perfeito para matar aqueles que se hospedam em sua casa.

2.1.4. *Martyrs* e *Captifs*: a desconfiança face ao biopoder do governo dos vivos

Martyrs e *Captifs*: duas histórias, dois cativeiros. O primeiro deles é um filme que foi produzido em 2007, com saída na França em 2008, onde foi considerado impróprio para menores de 18 anos. A direção, o roteiro e o cenário são de Pascal Laugier; a produção é de Frédéric Doniguian, Richard Grandpierre e Simon Trottier. A história se passa na França, mas o filme foi filmado no Canadá. O segundo filme é o primeiro longa-metragem dirigido por Yann Gozlan e foi baseado em fatos reais. Foi produzido em 2009, e exibido pela primeira vez em 2010. Sua classificação etária é de 12 anos.

A violência, nestes dois filmes, não é gratuita; ou seja, ela não é apenas um efeito de um sentido estético do horror, como muitos teóricos e críticos tentam justificar as cenas de violência na maior parte de filmes de horror.

No caso de *Martyrs*, é o desejo de vingança que leva Lucie a matar a família de um de seus agressores, 15 anos mais tarde, depois de fugir de um cativo onde sofria os piores maus-tratos que uma criança pode suportar, e ser encontrada vagando por uma estrada, ela é levada para um orfanato onde conhece Anna, a única criança que a mantém conectada ao nosso mundo.

Enquanto em *Captifs*, o grande motivo narrado no roteiro é o tráfico internacional de órgãos, quando três membros de uma equipe humanitária são sequestrados justamente no final de sua missão na região da antiga Iugoslávia. É uma história que nos remete tanto ao enredo de Frankenstein quanto ao filme *Les yeux sans visage* de Georges Franju, obras que anteciparam esta temática, considerada ficção científica tanto em 1818, no romance gótico da britânica Mary Shelley quando em 1960 no filme baseado no romance de Jean Redon, publicado um ano antes. Em suma, podemos dizer, usando as palavras de Foucault, que, nestas duas histórias, “a garantia da vida faz dupla com uma sentença de morte.” (FOUCAULT, 2004, p.303). Esta seria uma racionalidade que emergem para certos tipos de violência como aquelas cometidas pelas doenças do poder, o fascismo e o estalinismo.

2.1.5. *La Meute*: os usurpadores de corpos e as lutas contra a dominação étnica e social

Esta produção filmica, lançada em 2010, tem direção de Franck Richard e produção de Vérane Frédianni, Christophe Louis e Franck Ribière. Sua trama traz a figura fantástica do *ghoul*, uma espécie de monstro que desenterra os corpos nos cemitérios para comê-los e, que, por vezes, assume a forma das pessoas. Ela é uma figura folclórica que tem suas origens na Península Arábica e é encontrada tanto entre os árabes quanto na região da antiga Pérsia. *As mil e uma noites* faz referências também a este ser.

No ocidente, há referências de *ghouls* em textos como *Drácula* de Bram Stoker, nos poemas de Lord Byron, n' *As Crônicas de Nárnia* e, muito recentemente, nos jogos de RPG e na série Harry Potter. Há ainda um *ghoul* no anime Tokyo Groul que quase devora a personagem principal, Kaneki Ken. No roteiro de *La Meute*, que é assinado também por Franck Richard, há um bando de *ghouls* famintos que vivem em baixo da terra. É daí que vem o nome *La meute* – o bando, em português.

A jovem Charlotte, que viaja só por uma estrada tranquila, sem muito movimento, resolve dar carona a um desconhecido que a levará a um restaurante de estrada onde mais tarde ela cai numa cilada, tornando-se vítima de La Spack que, além de alimenta seu bando de *ghouls* com sangue, logo assume a forma do corpo da jovem. Max, o desconhecido que pediu carona na estrada, desaparece ao entrar no banheiro, Charlotte fica intrigada com seu desaparecimento e volta à noite para procurar Max com o restaurante já fechado, quando é surpreendida pela dona do estabelecimento com um golpe. O desaparecido logo reaparece. Ele é um comparsa de La Spack.

A história segue com muitas cenas de torturas violentas num cativado e depois onde os *ghouls* aparecem. Subjugados pela dona do restaurante, os corpos de Charlotte e de outras vítimas jorram muito sangue que é cuidadosamente aparado para servir de bebida aos *ghouls* que mutilam, comendo, estes corpos ainda vivos e pendurados numa espécie de um guindaste de uma velha mina.

É um roteiro aparentemente simples que faz lembrar a versão de Charles Perrault do clássico Chapeuzinho Vermelho, cujo final é assombroso. O título deste filme, *La Meute*, pode significar ainda alcateia, malta ou matilha que é um coletivo para lobos. Mas, a presença das figuras monstruosas dos *ghouls* nesta história escrita por Franck

Richard pode estar ligada a crise de identidade francesa e aos mesmos acontecimentos de que falamos há pouco, quando tratamos dos filmes *À l'intérieur* e *Frontière(s)*, sobretudo, da presença de imigrantes nascidos na Argélia, ex-colônia francesa situada ao norte da África, cuja guerra pela independência deixou um mar de mágoas resultante das lágrimas derramadas durante o conflito.

2.1.6. *Derrière les murs*: os anormais sob a ordem do poder dos medicamentos

Derrière les murs é uma produção fílmica assinada por Pascal Sid e Julien Lacombe cuja trama envolve muito suspense, muita tensão e excitação como se estivéssemos lendo um conto de Edgar Allan Poe ou de Lovecraft, mas, ambientado na região de Auvergne, no centro da França. Ela foi produzida em 2010 e sua primeira exibição aconteceu em julho de 2011.

A história se passa em 1922 e os diretores também assinam o cenário fílmico. Susane é uma jovem escritora que procura refúgio nesta região para escrever seu novo livro, sua chegada à nova casa desperta interesse em uma camponesa que se oferece para fazer a limpeza do lugar. Ela aparece com uma menina de nome Valentine, que diz ser sua sobrinha. A casa fica um pouco distante da vila, onde ela se dirige para comprar mantimentos e cigarros. Suzane não demora a despertar desejos no dono do estabelecimento onde faz suas compra, um homem que usa sobre a cabeça uma boina. O filme deixa no ar a ideia de que Susane teria problemas com alcoolismo e também faz uso de medicamento com teor alucinógeno. A razão disso poderia ter sido a morte de sua filha. Esta ideia também fica no ar como mistério.

Mas esta trama fílmica também nos leva a pensar (experimentar) situações como em abuso sexual, machismo, na relação homem e mulher, desejos sexuais, e nos discursos feministas que aparecem em 1968, em que as mulheres proclamavam “no meu corpo mando eu”.

2.2. A (de)composição da imagem em movimento

Em nossa sociedade, “a percepção visual, é uma atividade complexa que não se pode, na verdade, separar das grandes funções psíquicas, a intelectual, a cognição, a memória, o desejo.” (AUMONT, 1993, p.14). Em outras palavras, podemos dizer que a percepção visual não ocorre sem discurso. Quando vemos um filme, lançamos mão dessa percepção visual. A produção de um filme é feita com imagens organizadas em

função da história que se quer contar. E estas imagens são organizadas de formas variadas, exercendo uma função particular em cada momento da trama filmica, como falamos no capítulo II e como veremos no capítulo seguinte.

Há pouco, tratamos de falar sobre cada um dos filmes que compõe o *corpus* desta pesquisa, com o pretexto de encontrar neles formas de resistências que tenham a ver com a questão “quem somos nós hoje?”. Tratamos dos discursos de cada um desses filmes. E se assim fizemos, foi para demonstrar que é a partir desses discursos que as imagens em movimento foram produzidas e ordenadas.

Neste sentido, podemos dizer que quando lidamos com este tipo de materialidade não devemos analisar uma imagem sem considerar as outras, já que elas fazem parte de um todo, com um sistema cujos elementos mantêm entre si relações de solidariedade e também de oposição. Ora, se analisarmos uma imagem sem considerarmos sua relação com as outras, estamos excluindo ela dessa relação, neste caso, ela terá outro sentido e poderá alterar o sentido do conjunto, quando agimos assim.

Essa discussão tem a ver com as noções de dispositivos de memória, verdade e de objetivação do sujeito que propomos no próximo capítulo; ou seja, essa discussão é preparatória para pensarmos nestas noções que desenhamos, não apenas para analisar os discursos filmicos do corpo no horror, mas outros tipos de discursos filmicos, em análises futuras.

Para ilustrar a importância de cada imagem em movimento funcionando dentro do discurso filmico, escolhemos aleatoriamente algumas imagens retiradas de cada um dos sete filmes que comentamos há pouco. Ao olharmos para cada uma delas, devemos perguntar: o que vemos? A que se refere tal imagem? O que quer dizer esta imagem?

Mas o objetivo principal aqui é demonstrar ainda mais a importância da parte discursiva daquilo que chamamos de discurso filmico; ou seja, evidenciar a importância de se lidar com as relações existentes entre o discurso e o visível. Essas relações podem ser chamadas de discursividade. A discursividade é responsável unidade dessas relações, que são da ordem prática de nossa vivência numa sociedade do discurso que produz uma cultura visual. É esta discursividade que tem a função principal de regular o(s) sentido(s) das imagens em movimento, ou melhor, de tornar possível o funcionamento recíproco entre o discurso com a face imagética ou visual.

As imagens de 14 a 25 foram planejadas e produzidas seguindo uma ordem discursiva. Em outras palavras, elas estão sob a ordem do discurso, que, resulta da nossa prática social do uso da linguagem. Observemos a primeira imagem dessa série.



Imagem 14

Esta imagem (14) apresenta vários elementos visíveis disposto no seu quadro. O que vemos? Trata-se aparentemente de um ambiente fechado a julgar pela presença de móveis de madeira que estão encostados em uma parede e pela luminosidade fraca, em tons de amarelo com bege, que parece sair de uma vela ou de um candeeiro. Neste ambiente, vemos a presença de várias ratazanas, julgando pelas caldas longas. Esta descrição que fazemos do que está dentro do quadro é discursiva; neste caso, ela se dá em função do visual, do visto, do visível. Descrevemos o que vemos. No entanto, falta uma história tornar a esta descrição mais discursiva, falta a discursividade; ou seja, a existência do discurso que motivou a produção desta imagem, e, de outras imagens para dar continuidade à história que se quer contar com elas.

Na imagem seguinte, que é a de número (15), o contraste em luz e sombra é grande é marcante. A fonte dessa luz aparece. É uma luminária a gás que está na parte superior da imagem, precisamente no centro. À sua frente, podemos ver uma parte frontal de uma cabeça de uma figura humana que está dentro ou por trás de algo que talvez seja uma banheira. Duas mãos, dessa figura, seguram as bordas da suposta banheira. Do lado oposto ao da cabeça humana, podemos ver uma taça em vidro transparente com uma substância dentro em cima de um móvel de madeira. A figura olha para algo a baixo que não sabemos o que seja por causa das sombras existentes. Mas, na parte esquerda, em baixo dessa imagem, podemos ver, em função da luz, uma garrafa mais a esquerda e uma, o mesmo móvel em que está a taça mais à direita...



Imagem 15

Se compararmos a imagem (14) com esta imagem (15), nós podemos encontrar algumas semelhanças entre estas duas imagens e, com efeito, procurar indícios de uma história possível para aquilo que se quer contar com elas. É justamente, procurando dar sentido a esta experiência do pensar as imagens que vamos construirmos aquilo que há pouco chamamos de discursividade. Em outras palavras, procuramos, por meio de nossa prática que é própria das sociedades de discurso, tornar discursivo aquilo que aparece em nosso campo de visão. É o nosso corpo experimentado a imagem, ou como quer Deleuze, pensando a imagem. A toda uma racionalidade nessa prática que perdemos de tanto ser comum em nossa vivência.

Estas imagens fazem parte de uma das histórias das produções fílmicas que constituem nosso *corpus*, que apresentemos, há pouco. Em razão disso, podemos perguntar agora, a que história se refere essas imagens (14) e (15) descritas acima?

Certamente que, ao identificar a história, a discursividade aparece de forma a orientar toda a informação que se quer passar, tudo que precisa ser dito, acionando todo esse nosso repertório discursivo, que é fruto de nossa vivência e que está na nossa memória, para dar sentido ao que vemos. Passemos a próxima imagem.

Na imagem (16), há duas figuras, uma mais à esquerda e a outra mais no sentido oposto. Na primeira, podemos ver o rosto. Já na segunda, não, por causa das sombras e por uma proteção de plásticos. Não temos como dizer se é um ambiente aberto ou fechado, mas, atrás da figura de rosto coberto pelas sombras há algumas folhagens que

lembram um arbusto de uma árvore. Talvez seja uma parte interna, já a proteção plástica vem do alto, provavelmente está presa a algo que seja um teto. Uma parte de madeira em horizontal lembra uma janela ou parapeito de uma varanda. Ambas as figuras estão com as cabeças viradas para o fora de quadro.



Imagem 16

A outra imagem, de número (16), tem um corpo de cabeça para baixo que parece estar preso pelos pés por correntes. O ambiente é aberto, a julgar pela paisagem ao fundo. Há sangue que escorre do alto para abaixo.

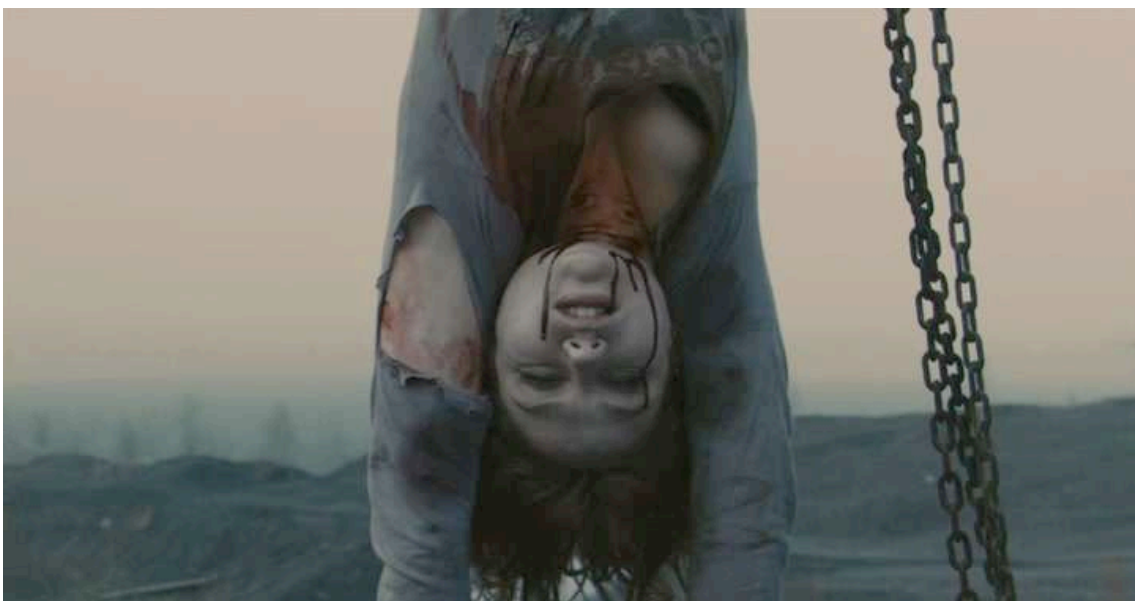


Imagem 17

Já na imagem (18), conseguimos identificar também partes de duas figuras humanas, sendo que uma delas está mais ao fundo em posição frontal e a outra numa posição invertida, ou seja, em face da primeira. A figura mais a nossa frente parece ter recebido um tiro de uma arma de fogo cujo calibre parece ser de uma escopeta. A bala atravessa o corpo, fazendo o sangue jorrar para fora. O tiro pode ter sido deflagrado pela outra figura que aparece a sua frente. É possível ainda observar que o corpo que recebe o tiro estava com uma das mãos na maçaneta da porta.



Imagem 18

A imagem (19) é aquela em que aparece um corpo humano aberto na região do tórax. Ele está em cima de uma maca. O ambiente parece ser de uma sala cirúrgica improvisada. O corpo está vestido com roupas normais, o que leva a pensar que não se trata de uma autópsia nem de uma cirurgia, já que no primeiro caso o corpo não está nu e no segundo caso, não usa roupas hospitalares. Os olhos parecem que foram perfurados ou tiveram as córneas retiradas.



Imagem 19

Já na imagem (20), podemos ver parte de um corpo vivo, sob o enquadramento de um plano *close up*. A pele parece que foi toda retirada, restando somente aquela do rosto. O fundo da imagem é escuro, não se sabe se o ambiente é interno ou externo.



Imagem 20

Na imagem (21), podemos dizer que se trata de um ambiente interno, fechado. Há luzes fluorescentes que iluminam bem o espaço. Em meio a algumas figuras humanas ensacadas e penduradas, três estão com a cabeça para cima e uma para baixo, podemos ver um jovem em pé, diferente das outras figuras, ele está vivo.



Imagem 21

Na próxima imagem, a de número (22), há duas figuras humana: uma mulher com um turbante preto, usando óculos, com um blazer preto sobre uma blusa branca, está em pé com a cabeça inclinada em face da outra figura que se encontra deitada, sem a pele, numa espécie de tanque de vidro não totalmente imensa em uma solução também transparente como o vidro.



Imagem 22

A imagem (23) tem duas pessoas presas numa jaula. A posição da câmera está dando a esta imagem um pouco de profundidade, que coloca a figura de uma mulher mais próxima do nosso olhar, a figura do homem aparece mais ao fundo, mas ele está ao lado da mulher.



Imagem 23

A figura (24) está enquadrada sob um plano *close up*. O formato do crânio lembra um rosto humano em que não se desenvolveu olhos. Há uma saliência que lembra um nariz, mas não se percebe aberturas.



Imagem 24

A boca possui dentes afiados, sendo que na parte inferior, podemos observar duas presas grandes. Por fim, a imagem (25), na qual se pode observar duas figuras humanas, uma no centro, com trajes militares, que lembram os de um oficial nazista e a outra, à direita, em perfil. A figura central parece ter mais de sete anos, enquanto, a outra, uns 38 a 40. Ainda, ao fundo, um pouco à direita da figura central, podemos ver encostadas à parede duas armas medievais.

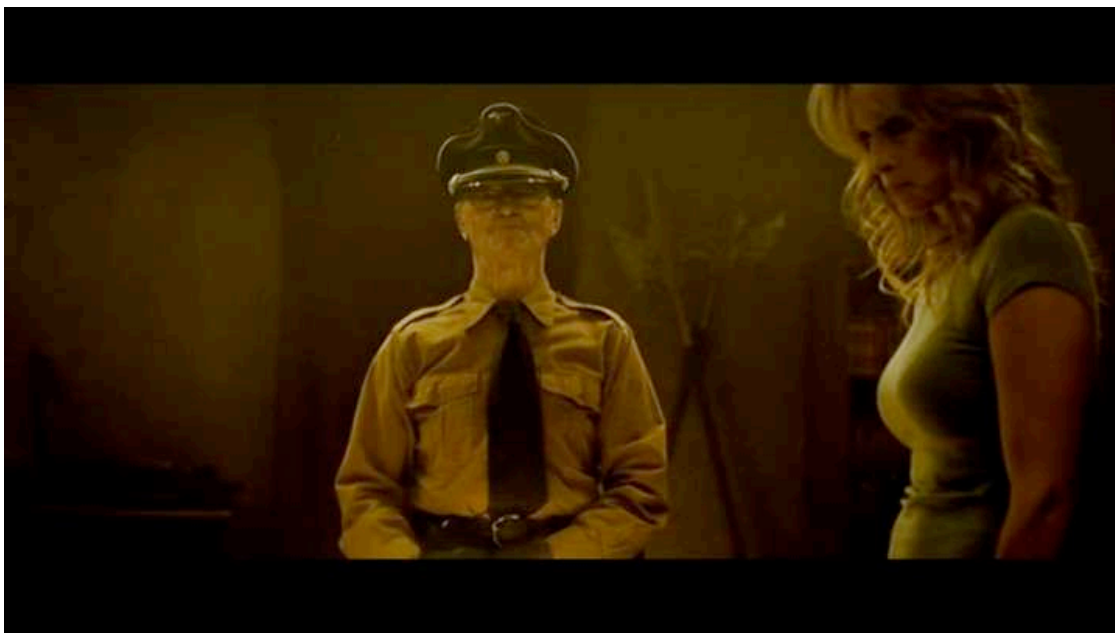


Imagem 25

Todas essas imagens foram descritas fora do contexto em que foram produzidas. Sem suas histórias, elas se tornam imagens estéreis. Podemos criar histórias a partir delas, deduzir, mas, neste caso, não teria os mesmos motivos e sentidos que levaram a sua produção. Seus contextos, as relações que elas estabelecem com as outras, a discursividade não pode operar. Daí, importância de considerar as outras imagens, em seus planos, e a história com os discursos numa análise como a deste objeto que estamos chamando de discurso filmico do corpo no horror.

Além da discursividade, a ausência desses elementos, que apontamos acima, nós não temos como precisar os modos de subjetivação que estas histórias apresentam. Os vários movimentos da câmera e planos usados para mostram diferentes situações, também podem nos ajudar a identificar estes modos, que não são estáticos. Deveríamos ter evidenciado, neste capítulo, os modos de subjetivação que estão na face discursiva

desse nosso objeto de estudo. Ter demonstrado como estes modos servem para orientar a parte imagética deste discurso, a produzir o corpo no horror.

Em cada uma dessas histórias contadas ou materializadas por estas produções filmicas há modos de subjetivação que vão surgir conforme os espaços, ou seja, conforme as heterotopias, quando assumimos certos posicionamentos, em função do espaço que é uma das condições de produção desses modos.

Capítulo IV

A impressão da realidade nas imagens

CAPÍTULO IV – A IMPRESSÃO DA REALIDADE NAS IMAGENS

“A maneira com que se trata o corpo no cinema contemporâneo é uma coisa muito nova. Vejam os beijos, os rostos, os lábios, as faces, as pálpebras, os dentes.”

Foucault

1. Introdução

Este capítulo é dedicado à análise da outra face do discurso fílmico, o qual foi definido, no segundo capítulo, como uma entidade formada por duas faces, uma discursiva e a outra imagética que funcionam reciprocamente. Relembramos que esboçamos esta noção com base na discussão realizada por Foucault em *Palavras e Imagens*, quando discutiu a relação entre o discurso e o visível ao analisar duas publicações de Panofsky lançadas no mesmo ano de 1967, e a outra, com base nos artigos que compõem o livro *A significação no cinema (Essais sur la Signification au Cinéma)* de Metz (cf. FOUCAULT, 2000; METZ, 1972).

No capítulo anterior, tomamos os interditos como ponto de partida da descrição analítica que realizamos da face discursiva desta entidade que nomeamos discurso fílmico; ou seja, em cada uma das sete produções cinematográficas que compõem o *corpus*, procuramos encontrar e descrever os interditos, as inversões de valores.

Ora, se optamos por esta via, de tomar os interditos como ponto de partida para analisar a face discursiva deste discurso, esta também deve ser a mesma via para analisar a sua face imagética. Esta descrição analítica apresenta um grau mais de complexidade porque esupomos que o enquadramento (e o fora de quadro por extensão) e o movimento das imagens não são apenas propriedades essenciais da parte imagética dos discursos fílmicos; eles atuam ao mesmo tempo como rede que se estabelece entre a face discursiva com a face imagética destes discursos.

É de certa forma, um dispositivo que surgiu para lidar com a censura institucional, a qual Metz julga ser “mais dura para o filme que para o livro, o quadro ou a música, de modo que os problemas de conteúdo, no cinema, são ligados a *autorizações externas* de modo muito mais direto que nas outras artes.” (METZ, 1972, p. 227, grifos do autor). Ainda no capítulo II, exemplificamos este fato da censura

institucional com o trabalho do cineasta britânico, Alfred Hitchcock, quando ele utilizou o fora de campo sobreposto à trilha sonora para solucionar um problema criado pela intervenção da censura.

Para realizar a análise das imagens fílmicas, tomadas como face imagética do discurso fílmico de horror, o plano da discussão empreendida neste capítulo foi organizado da seguinte forma: no primeiro momento discutimos o movimento do corpo enquadrado pela câmera; depois, por questão de uma necessidade conceitual que nos impõe o conhecimento das condições históricas que motivam nossa conceituação, tratamos de discutir o percurso do termo dispositivo dentro da maquinaria teórica de Foucault; para, em seguida, empregá-lo, atendendo a uma necessidade metodológica de analisar o nosso objeto de pesquisa: o discurso fílmico do corpo no horror. Neste caso, propomos três tipos de dispositivo: o de memória, o de verdade e o de objetivação/sujeição.

Esta discussão sobre estes três tipos de dispositivos apareceu com este formato que tem agora, em Araújo e Milanez (2015). É justamente nesta discussão que a questão da memória toma corpo, de uma forma mais relevante que em Araújo e Milanez (2012; 2013; 2014), e, como dissemos anteriormente, buscamos ampliar a discussão feita por Foucault em *Anti-Rétro*; no entanto, ela aparece ligada àquilo que estamos chamando de discurso fílmico. Estes três dispositivos estão na ordem de tal discurso, ou seja, eles estão articulados internamente com o intuito maior de reativar uma atualidade histórica importante, ao tomar posse da memória popular, dirigindo-a, regendo-a como foi realizado em filmes como *Lacombe Lucien*, *Portier de Nuit* e *Le Chagrin et la Pitié*.

Sobre a questão do movimento das imagens, o nosso interesse está ligado especificamente à impressão da realidade conforme a discussão realizada por Metz (1972). No entanto, vamos evidenciar que o movimento das imagens fílmicas tem a ver com estes três dispositivos, principalmente, o de verdade. Por outro lado, não podemos discutir a questão da imagem em movimento sem a presença de Deleuze, para quem “o cinema é primeiramente imagem-movimento: nem sequer há ‘relação’ alguma entre imagem e movimento, o cinema cria o automovimento da imagem.” (DELEUZE, 1992, p.84). Ele procurou pensar o cinema sob a lógica da imagem-movimento que seria signo. Enquanto signos, as imagens do cinema são “consideradas do ponto de vista de sua composição e de sua gênese.” (DELEUZE, 1992, p.83).

Em suma, neste capítulo, tratamos de apresentar nossa maquinaria teórico-prática, a qual foi criada, com base nas discussões apresentadas na primeira parte dessa

pesquisa, para analisar imagens em movimento do corpo no horror que fazem parte do discurso filmico em questão.

2. O movimento do corpo sob a ordem do enquadramento da imagem de horror

Ainda que o grande desafio do cinema dos primeiros anos tenha sido o de conseguir chegar ao ritmo de movimento mais próximo do natural por meio das lentes de uma câmara; foi somente com a *Nouvelle Vague* que se começou a se discutir sobre as formas de enquadramento do movimento do corpo, sobretudo, nas produções assinadas por Jean-Pierre Léaud e pelas de Jean-Luc Godard nas décadas de 1960, 1970 (cf. DELEUZE, 1990).

Deleuze estava atento a este fato de a *Nouvelle Vague* imprimir nas imagens em movimento uma forma de enquadrar não apenas o corpo, mas o próprio movimento do corpo, para evidenciar sua significação na produção filmica, compondo uma ordenação estética do corpo dentro do quadro. Esta constatação feita por Deleuze sobre as produções da *Nouvelle Vague* nos inspirou a buscar qual seria a ordenação estética do corpo dentro do quadro filmico do horror, em razão da grande importância que o corpo tem nas produções filmicas de horror.

A utilização do movimento de uma câmara na mão para imprimir mais realismo nas cenas de horror é uma prova que evidencia a existência de uma ordenação estética própria do corpo nas produções de horror, a qual teria como característica marcante o corpo-a-corpo de quem filma e daquele que é filmado. O sentido de estética, neste caso, não se restringe apenas as técnicas artísticas; mas envolvem um saber que se vale de outros saberes como: filosóficos, psicológicos, sociológicos, políticos etc.

Mas a questão em lidar com a imagem em movimento não é tão simples quanto parece ser. Deleuze (1994) disse ter “a impressão de que as concepções filosóficas modernas não levam em conta o cinema: ou elas creem no movimento, mas suprimem a imagem, ou elas mantêm a imagem, mas suprimem dela o movimento.” (p.63). O próprio Sartre, em *L’imaginaire*, considerou todos os tipos de imagem, “exceto a imagem cinematográfica.” (DELEUZE, 1992, p.64). Já “Merleau-Ponty se interessava pelo cinema pelo cinema, mas para confortá-lo às condições gerais da percepção e do comportamento.” (DELEUZE, 1992, p.64). Mas Bérson, em *Matéria e memória*, “delineou uma imagem-movimento e uma imagem-tempo que, mais tarde, poderiam encontrar seu campo no cinema.” (DELEUZE, 1992, p. 64). Certamente, Deleuze se

inspirou na imagem-movimento de Bérson ainda que este considerasse o cinematógrafo uma ilusão.

Para Deleuze (1983, p.),

A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará então de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel. O cinema reencontrará exatamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*.

2.1. A imagem em movimento: entre discursos e dispositivos

O aparecimento do termo dispositivo na filosofia de Foucault começa a partir dos anos de 1970 “para designar inicialmente os operadores materiais do poder, isto é, as técnicas, as estratégias e as formas de assujeitamento utilizadas pelo poder” (REVEL, 2005, p. 39). Antes disso, Foucault desenvolve algo bem próximo que parece ter uma relação etimológica com aquilo que ele chamou de *positivité* (positividade).

O desenvolvimento desta positividade, em Foucault, pode ter sido motivado pela influência de seu mestre Jean Hyppolite, autor da obra *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, quando no capítulo terceiro, intitulado *Raison et histoire: les idées de positivité et de destin*, trata justamente de duas obras de Hegel concebidas num período chamado de Berna e Frankfurt (1795 – 1796) em que o filósofo alemão vai discutir sobre “a positividade da religião cristã” (*Die Positivität der christliche Religion*) como algo constituído historicamente por meio de uma carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna interiorizado nos sistemas de crença e dos sentimentos; enquanto em Foucault, a positividade, mais tarde traduzida por dispositivo, aparece como “conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras que se concretizam as relações de poder” (AGAMBEN, 2009, p. 32).

De acordo com Agamben (2009), o objetivo último de Foucault era, antes, investigar os modos em que as positivities (ou dispositivos) agem nas relações, nos mecanismos e nos “jogos” de poder (AGAMBEN, 2009, p. 32-33). Depois, Foucault vai usar o termo dispositivo para “se ocupar daquilo que chamava de ‘governabilidade’ ou de ‘governo dos homens’” (AGAMBEN, 2009, p. 27-28).

Neste último caso, o dispositivo tem uma função eminentemente estratégica, conforme nos lembra Agamben (2009, p. 27-28), ou seja, “os dispositivos são

precisamente o que na estratégia foucaultiana toma o lugar dos universais: não simplesmente esta ou aquela medida de segurança, esta ou aquela tecnologia do poder, e nem mesmo uma maioria por abstração" (AGAMBEN, 2009, p. 33-34).

Sobre a importância dessa ferramenta teórico-analítica no trabalho de Foucault, Deleuze declarou que “a filosofia de Foucault apresenta-se como uma análise de 'dispositivos' concretos” (cf. DELEUZE, 1996) ou agenciamentos concretos (DELEUZE, 2005). Neste caso, “não é exagero dizer que todo dispositivo é um mingau que mistura o visível e o enunciável: “o sistema carcerário junta numa só figura discursos e arquiteturas”, programas e mecanismos" (DELEUZE, 2005, p. 48).

Há ainda uma outra explicação para o nascimento do termo dispositivo em Foucault, apresentada por Sverre Raffnøe (2008) que surge a partir da crítica feita pelos americanos Hubert Dreyfus e Paul Rabinow em “*Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*”, quando eles optam em traduzir dispositivo pelo sintagma “*interpretative analyse*” (análise interpretativa) (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 134).

Dreyfus e Rabinow dedicam uma pequena parte do capítulo *A análise interpretativa* para explicar os motivos pelos quais optaram em traduzir o termo dispositivo por “análise interpretativa” na língua inglesa (DREYFUS; RABINOW, 1995, p.134). Inicialmente afirmam que “este termo não tem equivalente satisfatório em inglês”, sendo, muitas vezes, traduzidas por “*apparatus*” (aparelho), “uma palavra que convém à noção pragmática de que os conceitos devem ser utilizados como ferramenta para análise, não como fins em si mesmo”. Sob este argumento, concluíram, que a ideia continua na obscuridade, já que “o dispositivo é uma tentativa inicial de nomear ou, pelo menos, de apontar o problema” (idem, ibidem, p. 135).

Raffnøe discorda desta interpretação do filósofo e do antropólogo americanos. Para ele, “Dreyfus e Rabinow não são, contudo, justos nem com dispositivo nem com o uso que Foucault faz dele” (RAFFNØE, 2008, p.44 [tradução nossa]). Primeiramente porque eles ignoram o fato de o termo ter uma pré-história, ou seja, era um conceito adotado no francês desde a Idade Média; então, em Foucault, trata-se de mais um neologismo desenvolvido para sua filosofia. Além disso, é um termo muito difundido na filosofia atual. Um segundo motivo para tal injustiça, seria o fato de Dreyfus e Rabinow não perceberem que “o dispositivo aparece como um conceito transversal e unificador na obra de Foucault” (RAFFNØE, 2008, p. 45 [tradução nossa]).

Assim, como Revel (2005; 2011) e Agamben (2009), Raffnøe (2008) também acredita que a análise do dispositivo em Foucault é primordial, porque

não se trata apenas de uma estratégia de análise produtiva que se pode aplicar em um ciência social. Trata-se também de uma possibilidade de examinar o que é determinante para nós hoje. Trata-se também de dar acesso a uma reflexão filosófica essencial sobre a sociedade e sua 'natureza' atual (RAFFNØE, 2008, p. 46 [tradução nossa]).

Além disso, Raffnøe afirma que Dreyfus e Rabinow ignoraram que durante os cursos ministrados no Collège de France, em 1978, Foucault havia sublinhado a necessidade de olhar toda a história como uma história do dispositivo. Por isso, propusera que toda sua obra, desde a *História da Loucura* até a *História da Sexualidade*, fosse lida como diferentes tentativas de revelar e exprimir uma série de dispositivos fundamentais formados pela história e que são determinantes para o que nós fazemos hoje (RAFFNØE, 2008, p. 45).

Dessa forma, “a história em Foucault pode ser entendida como a gênese de um certo número de dispositivos e, ao mesmo tempo, ser conhecida como uma coordenação entre tais dispositivos sempre presentes” (RAFFNØE, 2008, p. 45 [tradução nossa]).

Nessa perspectiva, podemos encontrar em Foucault uma série de dispositivos, como ressalta Castro (2009, p. 124): “Foucault falará de dispositivos disciplinares, dispositivo carcerário, dispositivos de poder, dispositivos de saber, dispositivo de sexualidade, dispositivo de aliança, dispositivo de subjetividade, dispositivo de verdade, etc.”. Revel também faz a mesma constatação, afirmando que “eles são, por definição, de natureza heterogênea: trata-se tanto de discursos quanto de práticas, tanto de instituições quanto de táticas” (REVEL, 2011, p. 43).

Diante dessa breve história do termo, podemos dizer com Raffnøe (2008, p. 44[tradução nossa]), que “a noção de dispositivo é determinante na análise foucaultiana da sociedade”. É justamente aí que buscamos construir uma noção de dispositivo ligada a noção de intericonicidade que daria conta dos objetos de nossas análises, às quais se dedicam à materialidade fílmica ou ao discurso fílmico, melhor dizendo.

Em suma, podemos dizer que a questão do dispositivo, em Foucault, está ligada aos processos de subjetivação, ou seja, não se pode pensar nos dispositivos, sem levar em consideração sua relação com a subjetivação. Daí, afirma Agamben que “os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (AGAMBEN, 2009, p. 39).

Portanto, é a partir dessa análise feita por Foucault que a pintura, a fotografia e o fotograma vão ser vistas como lugares para os dispositivos, estratégias indispensáveis nos processos. Ainda que na análise do quadro *Las meninas* feita por Foucault em *As palavras e as coisas* não apareça claramente a questão do dispositivo, é nesta obra que vamos encontrar indícios do que mais tarde Foucault chamou de dispositivo, já que seu objetivo era tratar da epistémê, uma espécie de “dispositivo especificamente discursivo” (FOUCAULT, 1995b, 246). Daí há de se perguntar, quais são os dispositivos encontrados na pintura de Velásquez?

Na apresentação do volume III dos Ditos e Escritos da edição brasileira, Manoel Barros da Motta afirma que a análise extraordinária do quadro *Las meninas*, feita por Foucault, “figura como um dispositivo para ler as obras de arte e pensar as várias mutações da epistémê no saber ocidental” à medida que a obra “ecoa de forma eminente na história da pintura, desde a gravura de Goya, em 1800, até as 48 variações feitas por Picasso, em 1957” (MOTTA, 2006, p. XXVI). Dessa forma, o gesto de Foucault, nessa análise, acabou se transformando em um dispositivo interpretativo para as obras de arte, ou seja, a análise do quadro abre caminho para análises das imagens, sejam elas fixas ou em movimento, vistas enquanto discurso. Por outro lado, podemos dizer que cada obra imagética traz em sua ordem um conjunto de dispositivo, ao mesmo tempo, que esse conjunto articulado é em si, um dispositivo maior, que por sua vez, estaria ligado a um dispositivo externo. Vejamos como isso pode ser visto em *Las meninas*.

O primeiro fato a constatar é que Foucault, na entrevista dada a Alain Grosrichard, Dominique Colas, explicou que depois de buscar fazer uma história da epistémê em *As palavras e as coisas*, gostaria de mostrar que o que chamou de dispositivo era algo muito mais geral que compreende a epistémê, uma vez que ela é um dispositivo especificamente discursivo enquanto que o dispositivo é, ao mesmo tempo, discursivo e não-discursivo, ou seja, seus elementos são muito mais heterogêneos (FOUCAULT, 1995c, p. 246).

Esclarecidos esses pontos sobre o termo dispositivo no percurso teórico-prático desenhado por Foucault, para atender a nossa necessidade conceitual, que na verdade é um gesto arqueogenealógico, que leva em consideração as condições históricas que motivam as conceituações empreendidas. Precisamos agora esclarecer como iremos desenhar os conceitos de dispositivos de memória, verdade e de objetivação subjetiva que serão usados na análise descritiva do componente imagético que estamos chamando de discurso fílmico.

Em toda esta breve discussão sobre o percurso do termo dispositivo, em Foucault; observamos que todo dispositivo é uma forma de gerenciamento de memórias. Em outras palavras, um dispositivo serve para manter ou instaurar memórias, as quais são usadas na construção de verdades que atuam na produção e significação que ocorrem, sobretudo, na economia das relações de poder. E neste caso, é preciso dizer que não há poder que não mobilize agenciando memórias, mas antes é preciso reconhecer que a própria linguagem, quer seja articulada quer seja não verbal, só existe por causa da memória que é partilhada numa dada comunidade linguística. E como todo poder impõe sua linguagem, ele se vale da memória para instaurar suas relações de poder. Em outras palavras, “nenhum poder [...] se exerce sem a extração, a apropriação, a distribuição ou a retenção de um saber.” (FOUCAULT, 1997, p. 19). E “o saber é um agenciamento prático, um ‘dispositivo’ de enunciados e de visibilidades” (DELEUZE, 2005, p. 60) que não se constitui sem o codificar e recodificar memórias.

Ora, se supomos antes que o discurso fílmico do corpo no horror seja uma forma de resistência contra as formas de controle do corpo pelo poder e se definimos como principal objetivo analisar as relações de poder através do antagonismo das estratégias neste discurso, então, nós precisamos admitir que ele, enquanto *contra-poder*, mobiliza dispositivos que recodificam as memórias de lutas populares contra o governo das individualidades. Daí, como nós dissemos inicialmente, supomos que haja três dispositivos: o de memória, o de verdade e da objetivação da subjetividade. Tratamos de cada um deles, na próxima seção.

2.2. Dispositivos de Memória, verdade e objetivação na economia dos corpos fílmicos

Dissemos há pouco que todo dispositivo é por si mesmo um agenciador de memórias mobilizadas. Portanto, os três dispositivos que construímos para a análise do discurso fílmico em questão tem a memória como componente. Então, por que tratar cada um separadamente? A razão disso é muito simples. Fizemos tal separação para evidenciar cada aspecto que julgamos relevante na observação do objeto em questão. No caso do dispositivo de memória, tratamos de evidenciar especificamente a memória discursiva de lutas populares, recodificada no discurso fílmico em análise. Quanto ao dispositivo de verdade, julgamos que este tipo seria responsável pelo uso de imagens de certos acontecimentos da realidade para criar o efeito do real, ou seja, lança mão da

realidade para produzir e isso tem a ver com “aquilo que um sujeito pode dizer decorre da questão do verdadeiro e do falso.” (FOUCAULT, 2004, p.235) Neste discurso, pode ser visto também como uma forma de questionar certas verdades. Por fim, o dispositivo de objetivação, que diz respeito à condição que o sujeito está submetido, ou seja, qual seu *status*, que posição ocupada neste discurso, tornando-o sujeito legítimo. E, neste caso, supomos com Deleuze (1994, p.62) que “os planos, [...] primeiro plano, plano geral, etc., já definem tipo. Mas há muitos outros fatores, luminosos, sonoros, temporais, que intervêm.”. No entanto, vamos nos ater nos primeiros por razão de espaço.

Apesar de ter afirmado anteriormente que os dispositivos são primeiramente agenciadores de memórias mobilizadas, devemos reconhecer que eles também são responsáveis pela emergência dos jogos de verdade, e estes não surgem sem a mobilização de memórias.

Os jogos de verdade podem ser entendidos

como formas pelas quais se articulam, sobre um campo de coisas, discursos capazes de serem ditos verdadeiros ou falsos: quais foram as condições dessa emergência, o preço com o qual, de qualquer forma, ela foi paga, seus efeitos no real e a maneira pela qual, ligando um certo tipo de objetos a certas modalidades do sujeito, ela constitui, por um tempo, uma área e determinados indivíduos, o a priori histórico de uma experiência possível. (FOUCAULT, 2004, p.235).

Pensados por este prisma, os três dispositivos que desenhamos são agenciadores que mobilizam memórias, discursos e certas modalidades de objetivação do sujeito. Estes três dispositivos estão interligados, ou seja, são dependentes uns dos outros. Eles são ferramentas que foram criadas para analisar as supostas relações de poder do antagonismo das estratégias no discurso fílmico do corpo no horror; o qual, nós supomos, inicialmente, ser uma forma de resistência contra a forma de controle do corpo pelo poder, e que se vale de pessoas que estão fora do sistema produtivo como idosos, crianças órfãs, portadores de deficiência mental, desempregados.

Mas para analisar estes dispositivos precisamos definir qual a unidade deste discurso. Podemos a princípio tomar os planos, os quais estão ligados ao roteiro, a história que se quer mostrar. Portanto, os planos fílmicos não constituem apenas espaços privilegiados de objetivação dos sujeitos ou tipos, como quer Deleuze. Eles são também espaços de memória e de verdades, nos quais podemos mostrar os jogos de

verdade. O posicionamento das câmeras em relação ao objeto filmado é também outro tipo de dispositivo de objetivação dos tipos.

Deleuze (1992) considerava que “o cinema é produtor de realidade” (p. 76). Uma realidade feita de signos, ou seja, “o cinema faz nascer signos que lhe são próprios e cuja classificação lhe pertence, mas, uma vez criados, eles voltam a irromper em outro lugar, e o mundo se põe a ‘fazer cinema’”. (DELEUZE, 1992, p. 83). Mas esta preocupação de Deleuze era, sobretudo, uma preocupação com a lógica do cinema. Ora, se estamos caminhando pela via da história do pensamento, em termos daquilo que Foucault buscou fazer, esta forma de pensar o cinema por Deleuze, não é um paradoxo em relação ao trabalho de Foucault. Enquanto Deleuze parecia mais preocupado em fazer uma ontologia do cinema, Foucault investia no projeto de uma ontologia de nós mesmos. Então, temos neste caso, um sentido lato em relação a um sentido estrito. Sendo assim, a ontologia do cinema poderia figurar dentro da ontologia de nós mesmos.

Em suma, apesar de Deleuze lidar com o cinema pelo prisma da lógica própria do cinema, ele nos ensina que os signos do cinema são ideias efetuadas e que o cinema classifica “os tipos de imagem e os signos correspondentes, como se classifica os animais. Os grandes gêneros, western, filme policial, filme de história, comédia etc.” (DELEUZE, 1992, p.62). Em parte, esta forma de pensar o cinema tem uma certa utilidade.

Daí, inicialmente, deixamos claro porque optamos por Metz (1972). Embora este seja um teórico estruturalista do cinema, sua abordagem ultrapassa muitas vezes os limites dessa corrente do pensamento. Diríamos que duas palavras resumem bem esta escolha: movimento e realidade. É pela relação delas que também pensamos os três tipos de dispositivos desenhados para analisar o objeto do estudo em questão. Ora, se observarmos estas duas palavras na discussão proposta por Metz (1972), veremos que o movimento é a principal forma da realidade se manifestar no discurso fílmico. É ele que apresenta a realidade primeiramente, mesmo sem a presença do som.

Mas uma questão se impõe neste momento desta nossa discussão: afinal o que é mesmo a realidade? Podemos supor primeiramente que ela seja a visão daquilo que foi visto? Ora, sendo algo visto, não pode ser negado, caso contrário, faltamos com a verdade. Neste caso, podemos pensar que a realidade é algo que se vê (com os olhos?).

Muitas vezes, quando nós dizemos “eu vi”, significa presenciar, que incluir também o sentido de ouvir, sentir cheiros, mas se não tivermos nenhum problema físico com estes outros sentidos. Em outras palavras, “a experiência e a linguagem corrente

nos dizem que vemos com os olhos. Isso não é falso: os olhos são um dos instrumentos da visão.” (AUMONT, 1993, p. 18). Mas, Platão demonstrou com a alegoria da caverna que nem tudo que supomos ver é o que o que supomos ser. Neste caso, podemos dizer, com Aumont (1993, p. 18) que “a visão é, de fato, um processo que emprega diversos órgãos especializados.”. Na realidade, esta afirmação dita por Aumont, na obra *A imagem*, se refere mais a fisiologia dos olhos, aos processos ópticos, químicos e nervosos. Nossa apropriação indevida dá o sentido de presenciar, que é mais amplo quer o sentido de ver.

Parece que nos distanciamos um pouco da discussão inicial, quando estávamos na direção dos jogos de verdade. E isto significa que precisamos voltar a este ponto da discussão. Mas, antes de retornamos, precisamos reconhecer que o discurso fílmico do corpo no horror tem em sua ordem o olhar que não é visto apenas a olho nu.

De volta ao ponto inicial, precisamos esclarecer melhor a ideia de associar os três dispositivos com a noção de jogos de verdade, proposta por Foucault. Ele alerta que a palavra “jogo” pode induzir em erro e quando diz “jogo”, ele se refere a um conjunto de produção de verdade. Foucault diz que seu problema era “saber como os jogos de verdade podem se situar e estar ligados a relações de poder.” (FOUCAULT, 2004, p. 281). Como buscamos analisar as relações de poder através do antagonismo das estratégias, o problema apontado por Foucault também nos será útil. Há pouco, consideramos o plano como a unidade elementar deste discurso; então, precisamos demonstrar o funcionamento destes dispositivos que propomos no próprio plano. Passemos a análise dos planos para demonstrar na prática os conceitos propostos.

2.2.1. Os Planos fílmicos como unidade elementar do discurso fílmico

Como dissemos, no capítulo II, há no discurso fílmico do corpo é constituído por planos que tomamos como unidade elementar deste discurso. Vimos que um plano, no que diz respeito aos diferentes tamanhos ou comprimento, se define pelo lugar do corpo que é enquadrado pela câmera (cf. GARDIES, *et al.* 2008, p. 17). Mas essa é apenas uma das ideias de plano, já que no campo da cinematografia o termo corresponde a três noções principais, conforme explica Jacques Aumont em *A estética do filme* (1995). Portanto, é esta noção que nos interessa.

De modo geral, cada tipo de plano tem um papel dentro de uma determinada estrutura fílmica que é, por vezes, determinado pelo diretor ou realizador da produção.

Não há na literatura estudos que demonstrem quais os planos mais utilizados em produções filmicas de horror, talvez porque cada produção tenha sua particularidade. Começamos a tratar do plano geral e do plano conjunto, finalizando com o plano detalhe.

2.2.1.1. O plano geral e o plano conjunto

Começamos a relembrar a noção de plano geral. Tecnicamente, ou cinematograficamente, podemos dizer que um plano geral é aquele ponto de vista em que a câmera capta o evento (cenas externas ou interiores amplos), representando-o de maneira a mostrar de uma só vez o espaço da ação.

As imagens que seguem na página seguinte, fazem parte de um dos filmes que compõem *ocorpus, Frontière(s)*, produção francesa de 2007, dirigida por Xavier Gens. Elas foram, supostamente, extraídas dos telejornais franceses que as apresentaram como registro de câmeras a postas para captar, sob suas lentes soberanas, todas as ações de corpos em conflito num episódio que ficou conhecido como Outubro de 2005, e que a direção do filme resolveu usar para compor tal produção filmica.

Estas imagens são exemplos de plano geral. Elas aparecem intercaladas umas nas outras durante o prefácio filmico junto com os créditos. Em sobreposição a elas, há som de um aparelho de rádio sendo sintonizado, com emissões de vozes que oscilam entre o ruído que indica fora de sintonia, sons de autofalantes, locução de telejornais, em meio a imagens fora do ar, seguidas de sons de botas de um pelotão de polícia que marcha rapidamente, quando se ouve sons de disparos de armas. Depois um silêncio breve, quando se alguém tivesse sido atingido e ficasse momentaneamente surdo. Seguem imagens de prisões ao som de uma melodia ao piano para novamente aparecer imagens de confrontos violentos entre policiais e manifestantes.

Além de mostrar a ocupação do espaço por um corpo de manifestante por meio do plano geral, estas imagens funcionam como dispositivo de memória e de verdade, e ainda objetivação neste discurso filmico; ou seja, elas mobilizam memórias de um acontecimento, o outubro de 2005, que de fato ocorreu, sendo registrado em imagens de jornais impressos, visto em imagens de tv e em vídeos difundidos pela internet. As memórias desse acontecimento também entram em rede com memórias de outros acontecimentos de lutas populares, como o Maio de 68. Elas também conferem uma

veracidade à história narrada; portanto, temos neste caso a pretensão de verdade e, por fim, a objetivação da massa de manifestantes que protesta como povo.



Imagem 26 – *Frontière(s)* (2007)

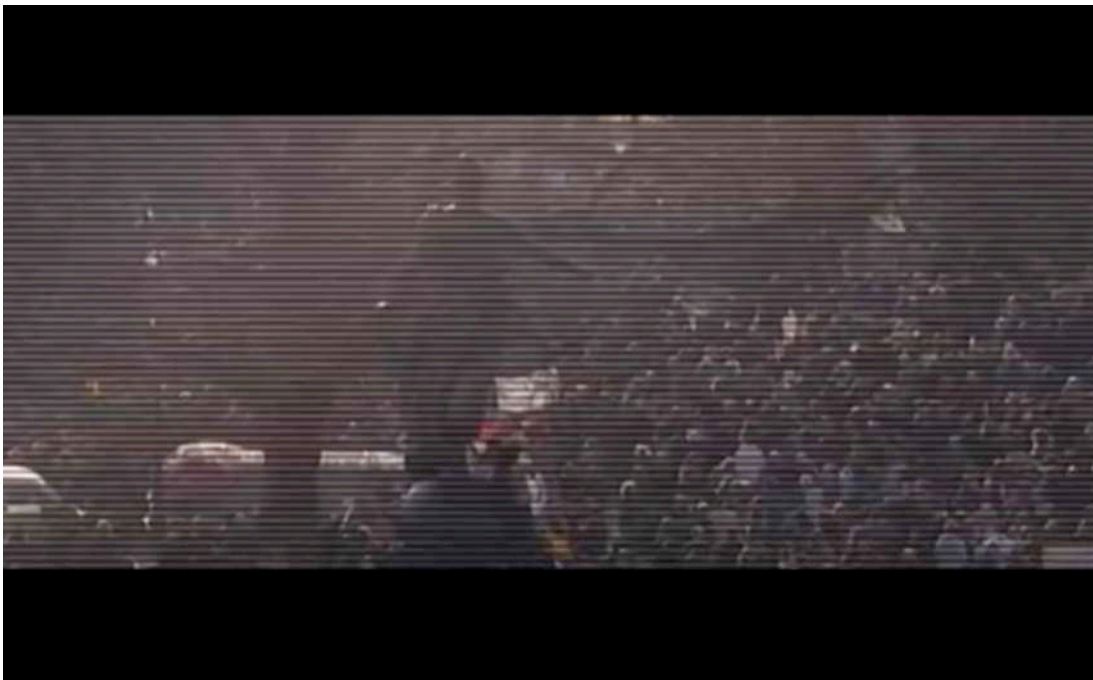


Imagem 27– *Frontière(s)* (2007)

Outro exemplo que podemos usar de plano geral são as imagens 28 e 29 do filme *Derrière les murs*. Na imagem 28, a personagem aparece envolvida pelas árvores,

enquanto na imagem 29 temos o espaço cheio de luz solar envolvendo a personagem. A profundidade da câmera, evidenciando os caminhos também que Suzane é dominada pelo ambiente, em todos os caminhos. Entre as cenas do filme há sempre o contraste entre a luz do dia com a escuridão da noite como podemos ver nas imagens 30 e 31, outra forma de mostrar o conflito de Suzane. Esse contraste evidencia também a mudança de comportamento da protagonista entre momentos de lucidez e momentos de alucinação. Como falamos no capítulo anterior, o filme busca criar uma atmosfera dos contos de Edgar Allan Poe.



Imagem 28- *Derriere les murs* (2011)



Imagem 29- *Derriere les murs* (2011)

Neste caso, podemos dizer que o dispositivo de objetivação se sobrepõe aos outros. Suzane é uma mulher dominada, apesar de ter independência financeira, numa época em que as mulheres começavam a lutar pelos direitos de igualdade na década de vinte, época da trama filmica. Esta é função deste dispositivo: objetivar a sujeição de Suzane pelo ambiente inóspito e pelo seu próprio corpo dominado pelas alucinações que a faz dela uma vítima de si e do ambiente. Em outras palavras, o plano geral é um dispositivo, neste discurso, de objetivação da subjetividade.



Imagem 30- *Derriere les murs* (2011)



Imagem 31 - *Derriere les murs* (2011)

Ainda sobre as imagens (30) e (31), podemos dizer que elas fazem parte de jogo que engloba também as cores das roupas usadas por Suzane, evidenciando o conflito interno que se exterioriza no ambiente em que ela é dominada pelas alucinações principalmente quando a noite chega. Na imagem 30, ainda que esteja iluminada pela luz do sol, é possível ver as sombras.

Já na imagem (32), do filme *Frontière(s)*, há um exemplo claro de plano conjunto, aquele em que mostra um grupo de personagem. Neste caso, ele também é um dispositivo de objetivação dos sujeitos. É preciso lembrar que não é o plano em si que é o dispositivo, mas o conjunto de elementos agenciados no plano fílmico que o torna um dispositivo. Na imagem em questão, o dispositivo de objetivação dos sujeitos tem em sua ordem o elemento da cor, em tons de vermelho sangue seco, a disposição hierárquica dos sujeitos agrupados. Juntos, eles formam uma família de nazistas canibais, mas que tem uma ordem hierárquica. Ao centro, temos o *Führer* (líder), em traje nazista, ao seu lado direito, tomando a perspectiva dele, temos Karl, seu filho primogênito e, proclamado, sucessor; em face deste temos Gilberte, a filha mais velha, ladeada por Goetz, recepcionista e abatedor das vítimas do albergue, a sua frente está Klaudia, filha depressiva de von Geisler; e, por fim, Eva, grávida de Karl, em face de Hans.

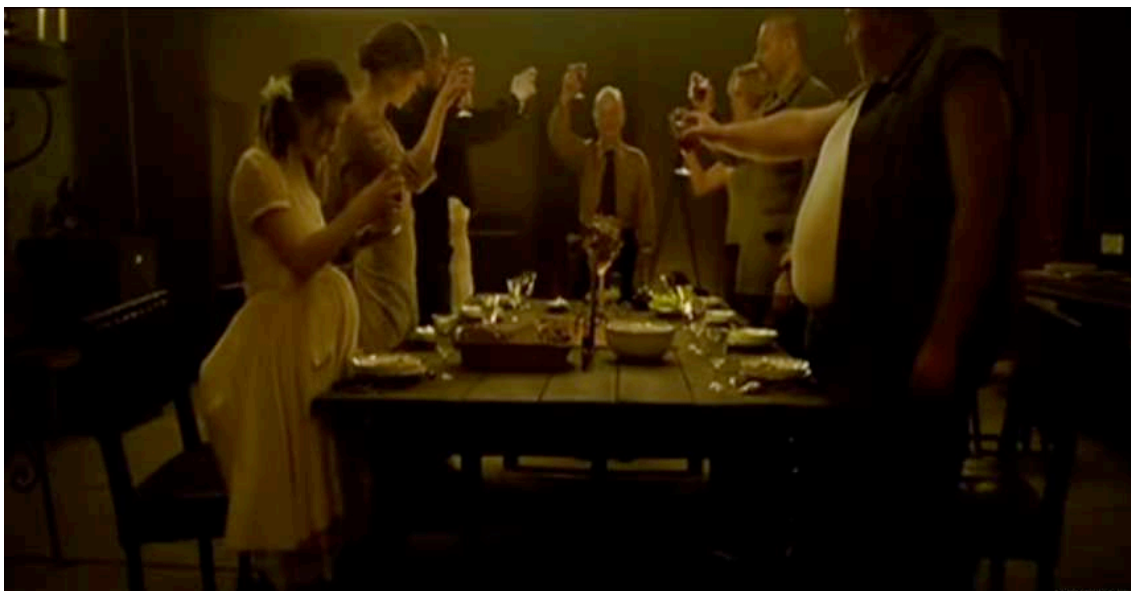


Imagem 32 – *Frontière(s)* (2007)

As imagens (33) e (34) são também exemplos de plano conjunto, usados em *Frontière(s)*, mas com algumas diferenças. Tanto uma quanto a outra podem ser vistas à

luz do dispositivo de objetivação do sujeito, como também no dispositivo de memória. Neste caso, podemos utilizar a noção de intericonicidade, já que tanto uma quanto a outra remetem a outras imagens, ou seja, a imagem (33) remete à imagem (35) e a imagem (34) remete aos dois políticos da extrema direita francesa que aparecem na imagem (36). Tanto a imagem (35) quanto a (36) são imagens externas que contribuíram para a produção das duas anteriores.



Imagem 33 – *Frontière(s)* (2007)

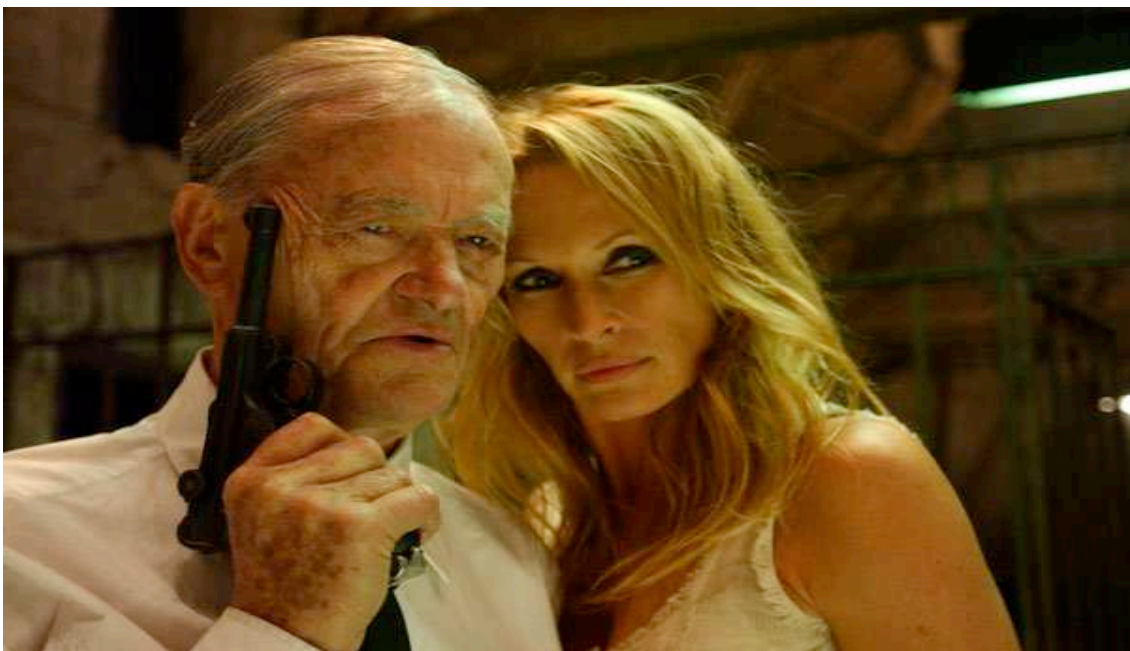


Imagem 34 – *Frontière(s)* (2007)

A imagem (35) é uma referência à estética de um dos clássicos do horror dos anos de 1970, o Massacre da serra elétrica de 1974.



Imagem 35 – O Massacre da serra elétrica (1974)



Imagem 36 – Marine Le Pen e seu pai Jean-Marie Le Pen.

Já imagem (36) , utilizamos para demonstrar a referência para a questão política de *Frontière(s)*, ou seja, esta imagem é o que se quer denunciar, é a memória da ameaça da chegada ao poder de membros do partido de extrema direita Frente Nacional, fundado por Jean-Marie Le Pen que disputou cinco eleições presidenciais, na França, chegando a disputar o segundo turno com Jacques Chirac, em 2002. A figura do velho

Le Pen é associada ao nazismo por causa de suas declarações , sobretudo, aquela que fez 1987, ao dizer que as câmaras de gás são apenas um detalhe na história. Sua filha disputou as presidências de 2012, sendo apontada no ano anterior como franco favorita. Ela substituiu seu pai na presidência do partido nesse mesmo ano e anunciou que disputará as presidências de 2017. No capítulo anterior, falamos sobre o medo que muitos franceses têm da possível chegada ao poder da extrema direita. E este medo está na ordem deste discurso fílmico do corpo no horror.

A imagem (37) é o último exemplo de plano conjunto desta série que usamos. Desta vez, o exemplo vem do filme *A l'interieur* de 2007. Nesta imagem, podemos considerar o disposto de objetivação do sujeito para analisá-la. Os objetos dispostos na imagem e o plano conjunto colocam Sarah na posição subjetiva de paciente grávida que está sendo examinada por um médico obstetra. O fato de Sarah está grávida, torna-a mais vulnerável a posição de ser vítima, e, ao mesmo tempo, o nível de monstruosidade de quem a fará vítima.



Imagem 37 – *A l'interieur*(2007)

2.2.1.2. O plano médio e o plano americano

Na pirâmide visual, como vimos em Aumont (1994), no capítulo II, o plano médio aparece depois do plano conjunto e precede o plano americano. Neste último, o corpo é enquadrado a partir da altura do joelho indo até a região da cabeça. Ele é muito usado para evidenciar, principalmente, o movimento das mãos conforme podemos. O

plano médio enquadra com um pouco de espaço a mais o corpo, ou seja, há um pouco de espaço entre a cabeça e os pés. Enquanto o plano americano põe em evidência os gestos das mãos, o plano médio evidencia o posicionamento do corpo em movimento. Numa variação desta escala de planos, o plano médio aparece como plano aproximado.

Na imagem (38), de *Frontière(s)*, o plano médio evidencia o sangue que sai do corpo do agressor, agora vitimado por sua vítima. Yas não está na posição de vítima, mas, de defesa de seu corpo, antes subjugado. É a reação do corpo contra outro corpo. Enquanto dispositivo de objetivação do sujeito



Imagem 38 – *Frontière(s)* (2007)

Já na imagem (39), o plano médio tem uma dupla função. De um lado, pode ser visto como dispositivo de memória e, por outro, como dispositivo de objetivação do sujeito. Mas como dispositivo de memória, ele diz respeito à memória interna da própria trama; ou seja, o vestido que Valentine traja, pertencente à filha morta de Suzane, mas ela não é sua filha, é Valentine, uma criança órfã, que perdeu sua mãe, seguida a tia que a cria. Este vestido no corpo de Valentine só reafirma para Suzane que sua filha está morta. Mas talvez ele, no corpo de Valentine, a faça parar de ver suas alucinações. Eis um dos motivos possíveis para ela pedir à menina que o vista. A memória e as alucinações de Suzane dominam seu corpo, causando angústia. A realidade também lhe angustia, mas alucinações, memória e a própria realidade se misturam na vida de Suzane. São como as portas abertas que estão atrás de Valentine, sob o olhar de Suzane.

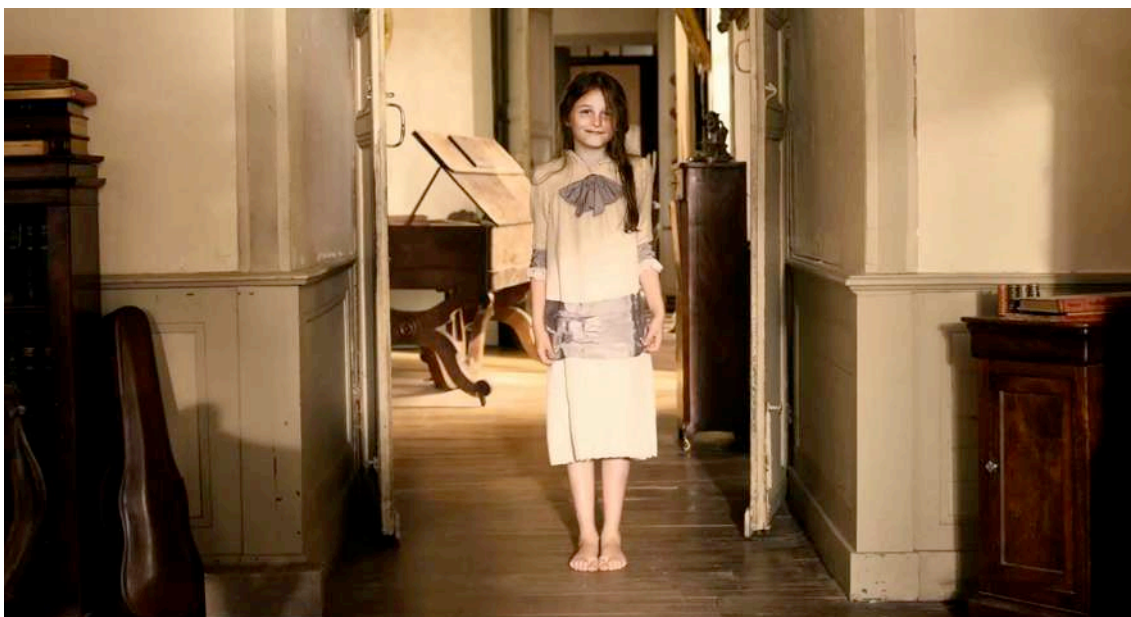


Imagem 39 – *Derrière les murs* (2011)

A imagem (40) está sob a ordem de um plano tradicionalmente chamado de americano, este é também um plano em que o foco da câmera está no corpo para evidenciar a ação, o movimento realizado por este corpo. Esta imagem faz parte do preâmbulo do filme *Martyrs* e mostra a fuga de Lucie de um suposto cativo ou espaço onde sofreu algum tipo de violência, a julgar pelo estado do corpo com manchas de sangue e um olho roxo. O corpo que corre é acompanhado por uma câmera em movimento. Esta estratégia juntamente com a expressão de um rosto que ora grita, ora parece aliviado com a fuga. Todos estes elementos dispostos estão a cargo de um dispositivo de objetivação do sujeito. Lucie é a oprimida, a subjugada, a torturada.

Já a imagem (41), que faz parte da mesma cena, utiliza quase todos os mesmos elementos, a exceção, do ângulo da câmera que está levemente em uma posição de *contra-plongé* (a câmara colocada abaixo do objeto). A câmera, nesta posição, acompanha o movimento da cabeça de Lucie, voltada para o céu, e, ao mesmo tempo, os pés descalços que pisam no chão. É uma imagem que pode ser vista pelo prisma da noção de intericonicidade, se quando a vemos, fazemos uma associação direta com uma das imagens mais divulgadas no mundo que é aquela feita pelo fotógrafo vietnamita do Nick Ut com a menina Kim, um dos símbolos das atrocidades da Guerra do Vietnã que ameaçava o imperialismo na região desde a Segunda Grande Guerra Mundial. Este foi o conflito mais registrado pela mídia, sobretudo, pela televisão que passava a fazer parte em definitivo da vida das pessoas no século XX. Neste caso, podemos considerar que a

imagem (41) há um dispositivo de memória que se vale da nossa memória visual-discursiva. A imagem (42) não está presente no filme *Martyrs*, mas sua memória sim.



Imagem 40 – *Martyrs* (2008)



Imagem 41 – *Martyrs* (2008)

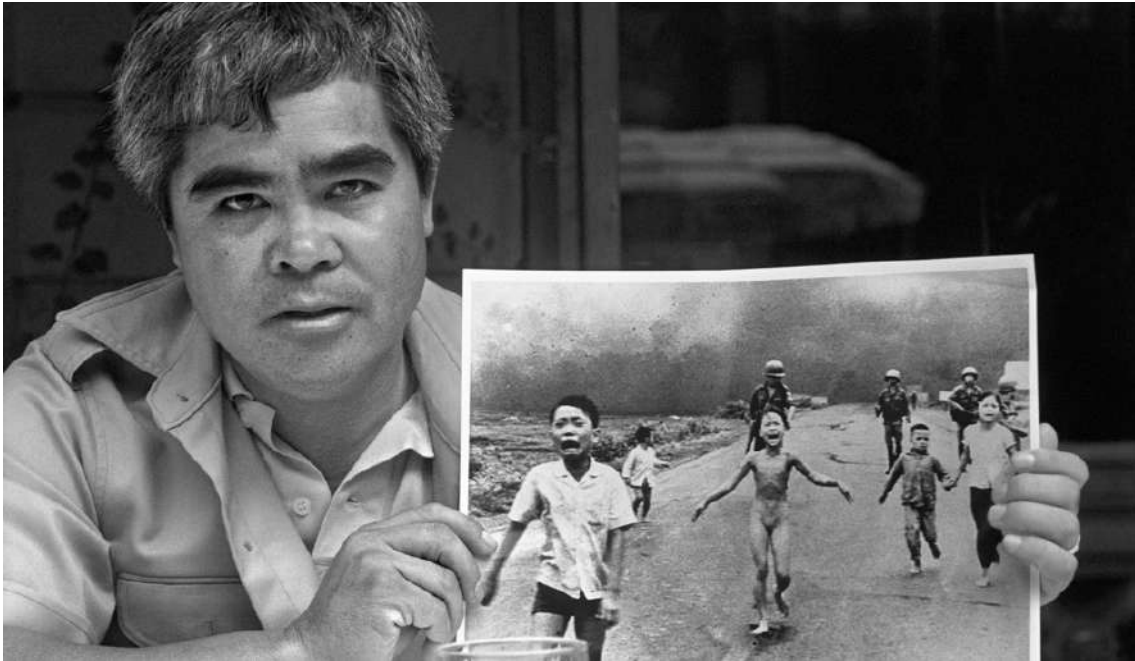


Imagem (42) – fotógrafo Nick Ut e a fotografia da Guerra do Vietnã com a menina Kim ao centro

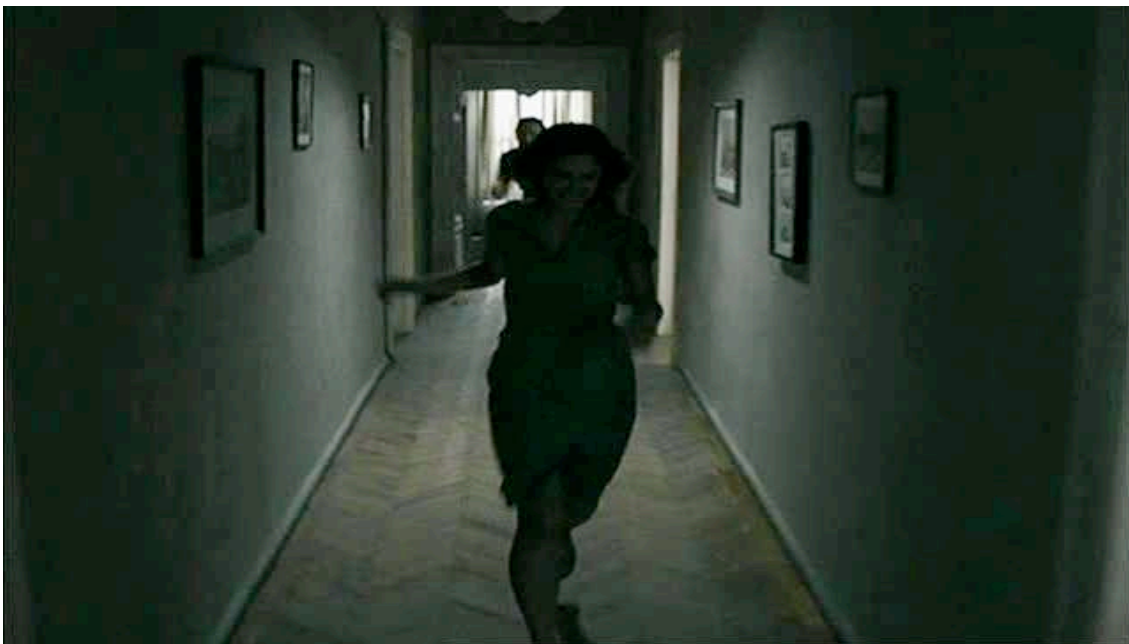


Imagem 43 – *Ilse* (2006)

Esta estratégia de enfatizar o movimento nas imagens é muito comum nos filmes de horror, como podemos observar também na A imagem (43) do filme *Ilse*. Nesta imagem, Clémentine e Lucas estão fugindo da perseguição de estranhos que invadiram sua casa numa área fora da capital da Romênia, onde reside o casal francês. O dispositivo principal desta imagem é o de objetivação do sujeito, no entanto, toda a

trama fílmica utiliza a memória das histórias que se tem da Romênia como a terra do conde Drácula, originadas de Vlad III.

A imagem (44) é do filme *À l'intérieur*. Ela está sob a ordem de um plano americano, que é um plano para cenas de ação. Diferentemente das imagens (40), (41) e (43), esta imagem evidencia que não se trata de um corpo que foge da perseguição de alguém ou algo, mas que está à procura daquilo que persegue alguém, neste caso, Sarah cuja mão aparece presa aparece por uma tesoura que é aquela que está sendo perseguida por uma estranha invasora.



Imagem 44 – *À l'intérieur* (2007)

2.2.1.3. O primeiro plano e grande plano (*close up*)

Estes dois tipos de planos estão a cargo da expressividade do rosto. Eles aparecem com muita frequência em cenas mais dramáticas. Neste caso, cumpre observar que as imagens em que estão sob a ordem desses dois planos, não podem ser analisadas sem levar em consideração toda a trama, da qual elas fazem parte. O que queremos dizer é que um rosto por si só é como uma palavra fora de um texto ou de um dicionário, de um contexto em que ela possa significar algo. Nesta forma de pensar, podemos dizer que um rosto que rir pode ter vários motivos, sem pegamos a história pela metade. Ele pode significar alegria, desconcerto com aquele que Foucault diz ter sentido ao ler o texto de Borges, pode ser ainda uma ideia que chega etc. Podemos

dizer, em suma, que nossa memória reconhece a expressividade de um rosto em função das condições em que ela se dá. A expressividade do rosto é a reação do corpo diante de um fato, situação.

A imagem (45) é um desses casos. A tesoura cravada no rosto, precisamente, da figura humana em que a câmera foca para centralizar a expressividade do rosto, sem o objeto de metal cravado na testa da figura em questão, pode indicar surpresa, medo etc.



Imagem 45–*À l'intérieur* (2007)



Imagem 46 – *À l'intérieur* (2007)

Tanto a imagem (45) quanto a (46) estão sob a ordem de grande plano, mas a imagem (46) faz parte da mesma sequência de cenas da imagem (44). Toda essa estrutura dessas duas imagens está a cargo de nossa memória sobre a expressividade do rosto. Dessa forma, temos dispositivos de memória. Mas há nas duas imagens efeitos que constituem o dispositivo de verdade, ou seja, a tesoura cravada na testa da figura humana em (45) e o tiro que estoura a cabeça da figura humana na (46), também os colocam na posição de vítimas, logo temos dispositivos de objetivação do sujeito.



Imagem 47 – *À l'interieur* (2007)



Imagem 48 – *À l'interieur* (2007)

Já as imagens (47) e (48) aparecem numa cena, sob flashes, em que uma imagem se sobrepõe a outra. Neste caso, o dispositivo é o de objetivação do sujeito. Ele demonstra toda a instabilidade emocional da invasora, antagonista do filme *À l'intérieur*. A série de imagens, composta por (49) até (53) são de uma cena que faz parte do preâmbulo de *Frontière(s)*. Nesta série, também sob efeitos de flashes relâmpagos, demonstra a mudança de posicionamento de Yasmine que se dará na trama fílmica.

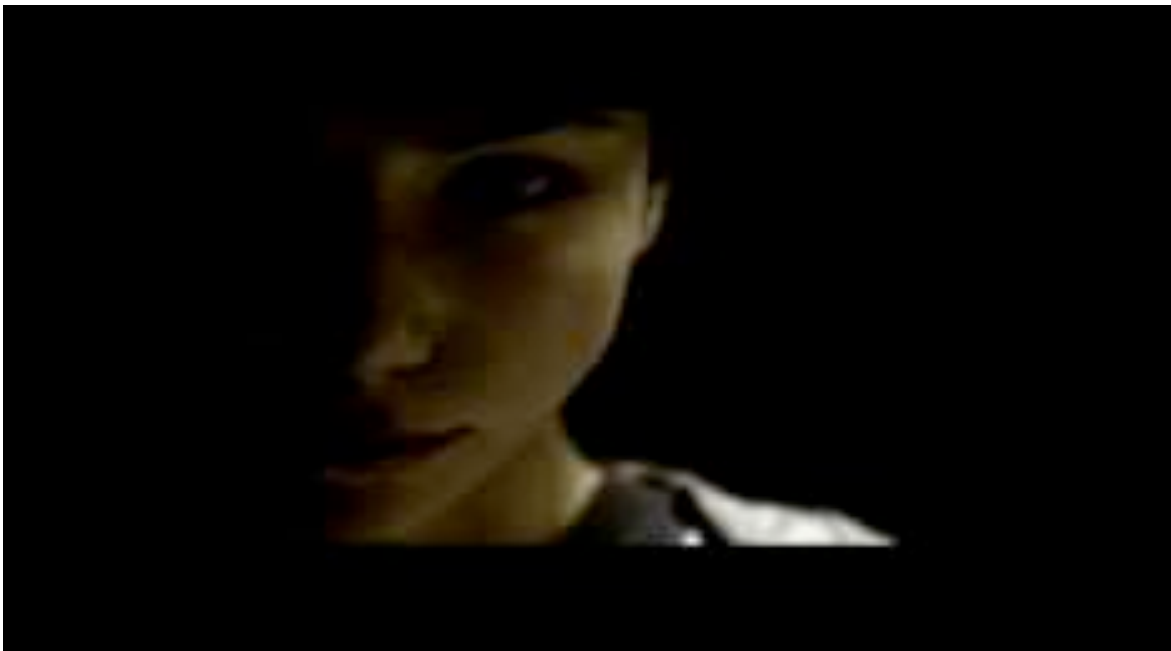


Imagem 49–*Frontière(s)* (2007)



Imagem 50 –*Frontière(s)* (2007)



Imagem 51 –*Frontière(s)* (2007) Imagem 52 –*Frontière(s)* (2007)



Imagem 53 –*Frontière(s)* (2007)

A imagem (54) aparece no final da trama de *Martyrs*. Trata-se de uma imagem enquadrada sob um plano *close up* mais fechado do rosto de “Mademoiselle”, que após descobrir algo de sua experiência, ouvir algo que não sabemos, ela decide cometer suicídio, com um tiro na boca. O dispositivo principal é o de verdade, porque a cena utiliza efeito para tornar mais próximo da realidade. Mas, podemos verificar também o dispositivo de objetivação do sujeito, num posicionamento de suicida.



Imagem 54 – *Martyrs* (2008)

A imagem (55) faz parte do filme *Derrière les murs*, precisamente da cena em que Suzane vê ratazanas por todo o banheiro. É uma imagem sob a ordem de um primeiro plano. O rosto de Suzane parece tenso, mas todos os elementos da cena é que vão indicar que ela está preocupada.



Imagem 55–*Derrière les murs*

As imagens (56) e (57) são do filme *Martyrs*. Elas estão enquadradas sob um primeiro plano. Em ambas, há um dispositivo de objetivação do sujeito.



Imagem 56 – *Martyrs* (2008)



Imagem 57 – *Martyrs* (2008)

2.2.1.4. O plano detalhe

O plano detalhe resulta da evolução das técnicas usadas pelo cinema, sobretudo, com a mobilidade das câmeras cinematográficas. Portanto, seu uso é muito recente. Talvez seja daí que Foucault tenha feito esta constatação: “a maneira com que se trata o corpo no cinema contemporâneo é uma coisa muito nova. Vejam os beijos, os rostos, os lábios, as faces, as pálpebras, os dentes” (FOUCAULT, 2001, p. 366-367). O plano detalhe tem como função principal mostrar partes do corpo, como podemos o plano

detalhe que coloca os olhos do gato preto, na imagem (58) do filme *A l'interieur*, em evidencia, irá se repetir na imagem (59), desta vez pelos olhos de Sara na mesma cena, quando ela desperta de um pesadelo que, até então, assistíamos pelos olhos do gato como algo real. A escolha de um felino preto para compor essa cena num filme de horror tem a ver com a intericonicidade de Courtine, uma vez que há toda uma memória simbólica em torno de um gato preto presente em quase todos os países do ocidente. Um gato preto não é apenas um gato preto, mas a memória do que ele representa. Portanto, o gato preto em cena é a representação da representação dessa memória, ou seja, daquilo que o gato preto simboliza para nós.

Na Idade Média estes felinos foram associados ao demônio por serem noturnos e vagarem pela noite. Assim, muitos acreditavam que fossem sobrenaturais e servidores de bruxas, ou mesmo, as próprias bruxas. Em parte pelo movimento insinuante e pelos olhos que brilhavam no escuro, eles se tornaram a personificação do mal, da escuridão, do mistério, possuidores de poderes apavorantes. Qualquer coisa que de ruim que acontecesse, sempre era culpa de um gato. É essa memória que temos quando avistamos um gato preto. É através dessa imagem do gato preto que podemos falar da intericonicidade enquanto relação da memória que temos de uma representação como esta do gato preto, da qual o discurso filmico de *À l'interieur* vai lançar mão para tecer sua trama. Aí neste discurso, vamos ver que quando o gato aparece é para anunciar que algo de ruim vai acontecer em plena noite de natal quando a França ainda está sob os efeitos do Outubro de 2005.

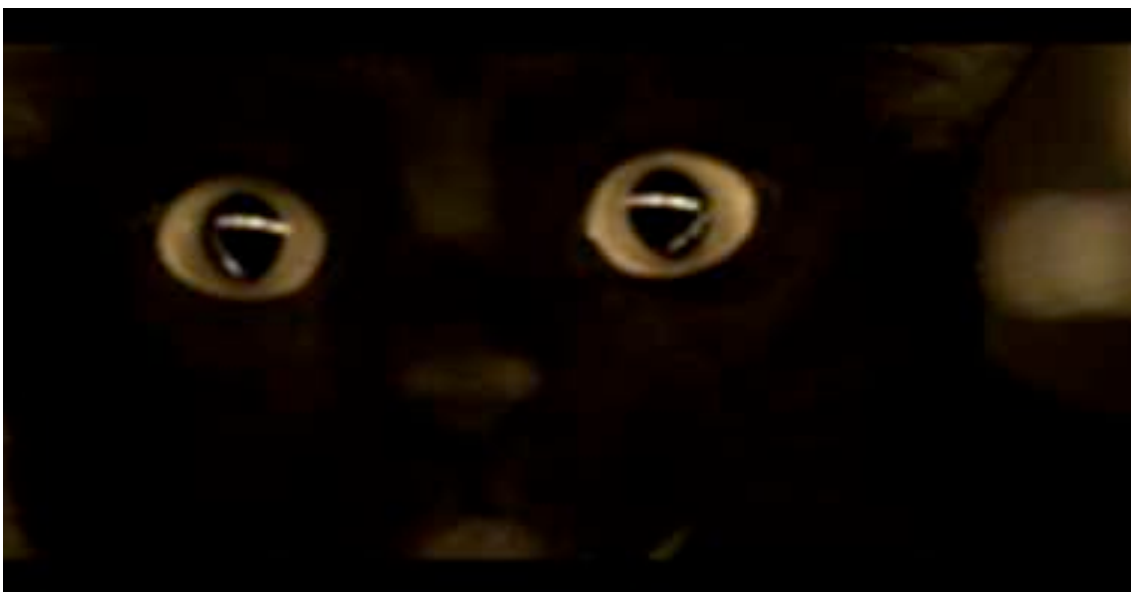


Imagem 58 – *À l'interieur* (2007)



Imagem 59 – *À l'intérieur* (2007)

Além dessa ordem que o enquadramento impõe ao corpo e ao espaço, existem ainda outras formas de realizar estas imposições tanto ao corpo quanto ao espaço. Optamos em ligar com os enquadramentos por uma questão de tempo. Mas esta possibilidade de estudá-las em outros trabalhos existe como aprofundamento da discussão que empreendemos nesta pesquisa. As imagens (60), (61) e (62) demonstram essas outras possibilidades de aprofundamento em outras análises futuras.



Imagem 60 – *À l'intérieur* (2007)

Na imagem (60), o ponto de vista do olhar mobiliza o dispositivo de objetivação do sujeito na cena, ou seja, a profundidade que este ponto de vista mostra, evidencia a sujeição, já na imagem (61), a posição da câmera em uma plongé mostra uma situação de impotente defesa, ou seja, não se tem como vencer a invssora. Por fim, a imagem (62), que apesar de estar sob a ordem de um plano aproximado, a figura humana está de costas, mas em frente da luz, uma forma de anunciar a liberdade de Yas no final da história narrada.



Imagem 61 – À l'intérieur (2007)



Imagem 62 – *Frontière(s)* (2007)

3. Heterotopias e os modos de subjetivação no discurso fílmico do corpo no horror

Neste capítulo, tratamos de lidar com as imagens em movimento, observando-as dentro do limite do quadro fílmico, ou seja, nos planos fílmicos, que, por sua vez, fazem parte da ordem do discurso fílmico do corpo no horror. Em cada um desses espaços, o corpo assume posições subjetivas que são modos de subjetivação. Esses modos estão de acordo com a história contada que materializa os discursos nestas produções fílmicas de horror. Essa força do discurso sobre a imagem, nós chamamos de discursividade. Tal discursividade funciona como dispositivo que atua para tornar possível a relação entre discurso e o visível.

Julgamos que esta propriedade é responsável pelos três tipos de dispositivos que tratamos nesta análise. Cada espaço fílmico organizado em planos e cenas se constitui, a nosso ver, em espaços heterotópicos. E com tal, eles impõem modos de subjetivação diferentes. Estamos considerando que estes são elementos que reforçam a posição de sujeito vítima da violência e de sujeito agente da violência.

No entanto, consideramos que neste discurso, apesar de mostrar violência, ele não seria uma forma incentivar a violência, mas, combater a violência com a própria violência, tendo em vista que nos discursos que estes filmes materializam há memórias de lutas contra alguma forma de opressão, quer seja social, quer seja política.

Os dispositivos de memória, verdade e subjetivação estão a cargo da impressão da realidade, ou seja, eles atuam como jogos de verdade, neste espaço de resistência que evidencia a necessidade de uma nova economia das relações de poder que são responsáveis pela produção e significação dos modos de subjetivação. Dizemos que este discurso evidencia tal necessidade porque ele tem como condições de produção histórica as crises do presente.

PARTE III

PARA ALÉM DO CORPO E DA ANÁLISE DO DISCURSO

CAPÍTULO V

Cultura Visual Em Sociedades De Discurso

CAPÍTULO V - A CULTURA VISUAL NAS SOCIEDADES DE DISCURSO

A língua é um conjunto de estruturas, mas os discursos são unidades de funcionamento, e a análise da linguagem em sua totalidade não pode deixar de fazer face a essa exigência. Nessa medida, o que faço localiza-se no anonimato geral de todas as pesquisas que, atualmente, giram em torno da linguagem, ou seja, não somente da língua que permite dizer, mas dos discursos que foram ditos.

Michel Foucault

1. Introdução

Discurso e imagem, duas palavras que estão na ordem desses escritos que tratam do corpo, do sujeito, de memórias, de saber, de poder por meio da arqueogenealogia de Foucault. Elas caracterizam bem este tempo em que vivemos como sendo aquele das sociedades de discurso, as quais são responsáveis também por uma densa cultura visual.

Foi tratando como sociedades do discurso que Foucault se referiu as sociedades ocidentais, ao falar da ordem do discurso em sua aula inaugural no *Collège de France*. Mas antes de ser eleito como titular da cátedra *História dos Sistemas de Pensamento*, nesta renomada instituição do saber, Foucault ganhou notoriedade por conta do sucesso de duas obras que escreveu: *História da Loucura* e *As palavras e as coisas*.

Nas análises que ele realizou nesses dois empreendimentos, Foucault demonstrou através das relações entre o discurso e o visível que “tudo em uma cultura fala”, ou seja, que “as estruturas de linguagem dão forma à ordem das coisas.” (FOUCAULT, 2000, p.81). Em outras palavras, cada quadro que ele usou nestes livros demonstrou estas relações que só evidenciam cada vez mais que o homem não apenas criou a linguagem articulada, mas a linguagem “não-verbal”.

A existência da semiótica e da semiologia é mais uma prova de que vivenciamos uma cultura visual e que pensamos sobre este fato. Em todo o nosso percurso, este foi um exercício constante. Ao lidar com o discurso fílmico do corpo no horror, pensamos sobre estas relações entre o discurso com o visível, graças a esta intervenção teórico-ativa que Michel Foucault introduziu no campo do saber, subvertendo algumas formas de pensar, sobretudo, aquelas em que estudam saber e poder separadamente.

2. A insurreição dos saberes: a pressão da língua sobre o discurso e sobre o corpo

Esta tese nasceu de uma tensão entre duas correntes, as quais surgiram numa mesma atmosfera em que se praticava uma análise do discurso dita europeia. Mas, passaram a ter feições muito bem marcantes a partir de duas figuras singulares que tenham talvez o mesmo pai, Louis Althusser, o qual – como a figura mitológica de Cronos – parecia querer matar seus filhos, mas de forma involuntária, por sua teoria, por seu discurso. Sabe-se que 11 deles tentaram percorrer o caminho da morte pela via do suicídio, relembra Defert (1999), na cronologia que abre a primeira edição dos *Ditos e Escritos* de Michel Foucault, nascido Paul-Michel, uma dessas duas figuras que acabo de mencionar a respeito das duas correntes de análise do discurso que atualizaram de forma revolucionária tal prática.

É bem verdade que uma dessas figuras, a daquele que nascera em Poitiers, em 1926, assumiu declaradamente a forma de ser pirotécnica, sendo esta a que optamos em seguir. Sabe-se ainda que Louis Althusser fora chamado de “o anormal superior” pelo repórter do jornal *Minute* por ter matado sua senhora, algo que “ninguém nunca soube, antes da publicação póstuma de *O futuro dura muito tempo*, em 1992” (RODINESCO, 2007, p. 159). A outra figura é Michel Pêcheux, que dirigiu um grupo de pesquisa no CNRS de Paris, considerado o pai da Escola Francesa de análise do discurso e que cometeu suicídio em 1983, uma antes de Foucault morrer vitimado pela AIDS.

Estas tragédias não estão na ordem do discurso dessas duas correntes, mas estão na condição de possibilidade de sua história, estão no seu rastro maldito ocultado em função de seu lado bendito, constantemente festejado em cada defesa de tese, ou dissertação de mestrado, em cada conferência proferida por nomes que se tornaram célebres por se valerem de uma ou de outra com sucesso como é o caso dos franceses Maingueneau, Courtine, Charaudeau, e Paveau, e de brasileiros como Fiorin, Orlandi, Possenti, Brandão e Gregolin, que figuram como os da primeira geração que tornou possível o empreendimento de pesquisas sob a ordem dessas duas correntes ainda na segunda metade da década de 1970, no universo acadêmico do Brasil.

É justamente no nosso ambiente acadêmico, tão tributário do francês, que começa a tensão em torno do que seja foucaultiano e daquilo que seja pêcheutiano, ou seja, quem faz uma análise do discurso segundo Foucault e quem pratica segundo Pêcheux. E essa tensão se torna um grande acontecimento de procura que a todo custo é

movida pelo desejo de mostrar evidências físicas de cada corrente, de cada uma dessas práticas. Toda essa procura daria um outro trabalho, uma nova tese, com toda certeza.

Mas voltemos aos fatos, os quais nos fazem rir o riso irônico de Foucault em seus momentos de descobertas em que absurdos se tornam lógicos por uma lógica absurdamente própria aos enunciados de dada formação discursiva. Voltemo-nos para a tensão entre essas duas correntes, a um ponto bem contundente: a língua em sua oposição ao discurso. Mas, ela não só existe por causa dos discursos que provam sua existência? Há uma batalha pelos sentidos, pela verdade nessa busca em que “a questão política não é o erro, a ilusão, a consciência alienada ou a ideologia; é a própria verdade.” (FOUCAULT, 1979, p. 14).

E quantas verdades, Foucault destruiu usando sua arqueogenealogia de forma pirotécnica justamente no ambiente acadêmico. E fora dele também. Entretanto, por mais incrível que pareça Foucault ganhou mais notoriedade nos departamentos de Letras do que nos de filosofia, ainda que fosse mais conhecido por sua formação em filosofia e especialização em psicologia, talvez porque durante suas primeiras pesquisas deu um lugar de destaque a análise do discurso. E pouca gente sabe que ele defendeu uma tese menor que aquela, *de Estado*, sobre a loucura, em Letras pela Sorbonne sobre tradução. E é justamente este fato de ser filósofo que usam para como negatividade para desautorizá-lo a falar da linguagem, em termos saussurianos, ou seja, quem ele é para falar sobre este campo que “pertence” aos linguistas e aos professores de línguas?

E sobre um riso, nos reportamos ao exato momento em que ele enuncia seu discurso de posse no *Collège de France*, e ouvimos dizer: “o que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário ao menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e seus saberes?” (FOUCAULT, 1996, p.44-45).

Mas Foucault já falara no início do discurso: “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não se pode falar qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito ou privilégio ou exclusividade de quem fala” (FOUCAULT, 1996, p. 9). E neste caso, é preciso lembrar outra parte desse discurso de posse: “a disciplina é um princípio da produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma reatualização permanente das regras.” (FOUCAULT, 1996, p. 36).

Essa tensão entre a corrente foucaultiana com a corrente pêchetiana também pode revelar mais coisas com que sonha a nossa vã filosofia, ou seja, ela vai muito além das questões da linguagem articulada nossos departamentos de letras nas diversas universidades brasileiras, ou seja, daquilo ou quem que estaria mais próximo da linguística, ou precisamente mais próximo de seu núcleo rídico.

A linguística, como se sabe, ainda goza do prestígio de ter alcançado, com o mestre genebrino Ferdinand de Saussure, o status de ser a tentativa mais sucedida de todas as ciências humanas de se aproximar das ciências exatas, tendo a língua como objeto próprio de estudo e seu método estrutural transformado em megaparadigma, tendo em vista que foi aplicado em outras disciplinas como é o caso da antropologia, da psicanálise, da história, da teoria estética, dos estudos populares, da semiologia e da crítica literária (cf. PETERS, 2000).

E quase sempre somos obrigados a fazer menção a este campo do saber em razão de uma pressão política, bem parecida com aquela que obrigavam os pesquisadores nos anos do pós-guerra, chegando até meados dos anos de 1980 a citar Marx. O próprio Foucault declarou que na época quando escrevia seus livros “era de bom-tom, para ser bem visto pela esquerda institucional, citar Marx no rodapé” (FOUCAULT, 2000, p.350). Não que Marx nem a Linguística não sejam importantes para a cultura ocidental, mas o fato é que, muitas vezes, em nome de um modismo o espaço institucional político faz tal imposição.

Nesta perspectiva, a análise do discurso se encontra numa encruzilhada onde reivindica ao mesmo tempo sua autonomia política em relação à Linguística e sua diferença em relação à análise arqueogenealógica de Foucault. É nesse dilema que nosso objetivo vive e, que, resolvemos nesta parte final da pesquisa relatar como parte do diagnóstico da atualidade, do nosso presente que propomos a realizar ao decidir trabalhar com o discurso filmico de horror. Para muitos, este trabalho pode parecer uma “arqueologia de *bavardage*”, como muitas vezes alguns trabalhos realizados por Foucault foram tratados ou pode parecer até uma excentricidade acadêmica, mas, no fundo ele faz parte do jogo, da estrutura, do signo e dos discursos das ciências humanas, tendo o mesmo direito de figurar nessa história.

Ora, estas questões que colocamos neste momento parecem está fora de quadro, do tema, e da análise que procuramos realizar nesta escrita. A impressão que se tem é que falávamos de uma coisa, e, de repente, falamos de outra, quando deveríamos ter continuado no mesmo tema, refletindo o que foi feito ao longo do percurso

empreendido. Prometemos tratar de uma coisa e acabamos deixando outras coisas falarem; neste caso, a tensão em duas formas acadêmicas de lidar com algo que faz parte de nossas vidas: discursos e imagens. Poderíamos dizer que elas partilham dos mesmos objetos ou os disputam?

Ora, se demos esta impressão, devemos logo resolver este impasse e tratar de enquadrar o que parece que está fora de quadro, ou melhor, tornar este fora de quadro, parte do quadro, parte da discussão. Trazer Pêcheux para esta discussão não significa de forma alguma evidenciar a questão da língua em nosso empreendimento, até porque começamos este capítulo usando como epígrafe um fragmento daquilo que Foucault pensa sobre a língua. O fato de colocar Pêcheux no quadro desta discussão, estando ele fora de quadro, e, neste caso, não se deve entender fora de quadro ao pé da letra, mas no sentido que lhe é atribuído pelos teóricos do cinema, sobretudo, por Bonitzer (cf. 1999), tem o objetivo de responder a uma questão possível: por que não Pêcheux? Em outras palavras, por que motivo não nós optamos pela via aberta por Pêcheux tão amplamente vigarizada no Brasil?

A resposta possível para esta questão tem a ver com a questão kantiana “*Was ist Aufklärung?*” que Foucault traduziu como “quem somos nós hoje?” ou ainda como “o que está acontecendo neste momento? O que está acontecendo conosco?” (FOUCAULT, 1995, p.239). Diríamos ainda que tal resposta toma como ponto de partida esta questão kantiana, mas, talvez o ponto final seja lidar com a produção do saber hoje e os jogos de verdade que se impõe a forma como produzimos este saber nesta época precisa em que vivemos.

Mas a questão kantiana do “quem somos nós hoje?” também seria uma resposta indireta para aquilo que não somos hoje, ou seja, para aquilo que nós não queremos ser. O poema de José Régio que usamos como epígrafe geral desses escritos reflete bem essa questão kantiana, que por sua vez, tem a ver com incondicionalidade da universidade, ou seja, de ser um espaço para se pensar em tudo, por meio de várias formas possíveis.

Lançamos mão da arqueogenealogia desenvolvida por Foucault para lidar com um acontecimento do presente em que vivemos, com os medos e as lutas contra esses medos.

3. Os saberes desqualificados e o diagnóstico do presente

Michel Foucault e boa parte daqueles que são chamados de pós-estruturalistas não eram críticos apenas da pretensão dos estruturalistas de tornar o estruturalismo “um método universalmente válido para toda série de objetos diferentes: a linguagem, os discursos literários, os relatos místicos, a iconografia, a arquitetura...” (FOUCAULT, 2003, p. 229). Eles também eram críticos de uma certa prática acadêmica que dominava as universidades francesas que, de certa forma, seria um dos grandes debates antes e depois do Maio de 68. Para Foucault, “um dos problemas que se colocava era o estatuto político da ciência e as funções ideológicas que podia veicular.” (FOUCAULT, 1979, p.1).

Neste período, “a universidade francesa sofreu uma crise profunda, uma crise ao mesmo tempo política e cultural.” (FOUCAULT, 2003, p.317). Dois movimentos puderam ser observados:

um movimento assinado pelos estudantes para se livrarem do enquadramento da vida estritamente universitária, que se identificava também com outros movimentos, tais como o movimento feminista ou o movimento em favor dos direitos homossexuais. O segundo movimento produziu-se entre os professores fora da universidade. Houve, entre eles, uma tentativa para exprimir suas ideias em outros lugares: escrever livros, falar no rádio ou na televisão. Além disso, os jornais franceses sempre manifestaram um interesse maior por esse gênero de debates de ideias do que os jornais americanos. (FOUCAULT, 2003, p.317).

Ora, Foucault já manifestava essas inquietações em espírito. Depois de 1968, ele personificou em suas ações de militante e de professor no *Collège de France*. Para Foucault, “depois dos anos 60, a subjetividade, a identidade e a individualidade constituem um problema político importante.” (FOUCAULT, 2003, p.318). Talvez por este fato, ele tenha procurado evidenciar a questão do sujeito nos empreendimentos desse período. Mas, a forma como ele a abordou subverteu toda a discussão que se fazia sobre a questão da subjetividade. Foucault considerava perigoso tratar “a identidade e a subjetividade como componentes profundos e naturais, que não são determinados por fatores políticos e sociais.” (FOUCAULT, 2003, p.318). Neste caso, ele pensava que “devemos nos libertar do tipo de subjetividade de que tratam os psicanalistas, a saber, a subjetividade psicológica.” (FOUCAULT, 2003, p.318). Ele dizia que “somos

prisioneiros de algumas concepções de nós mesmos e de nossa conduta.” (FOUCAULT, 2003, p. 318). Daí, “devemos libertar nossa subjetividade, nossa relação a nós mesmos.” (FOUCAULT, 2003, p. 203). Não podemos nos esquecer de que “há efeitos de verdade que uma sociedade como a sociedade ocidental, e hoje se pode dizer a sociedade mundial, produz a cada instante. Produz verdades.” (FOUCAULT, 2003, p.229).

Essa forma de lidar com a questão da subjetividade, com a identidade e com a individualidade como questões situadas nas relações de poder, sobretudo, aquelas que surgiram com o Estado moderno que se apropriou do modelo usado pela Pastoral, tiveram mais visibilidade metodologia naquilo que ele

chamaria de genealogia, isto é, uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto, etc., sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história. (FOUCAULT, 1979, p. 7).

Em todos os seus empreendimentos Foucault procurou lidar com objetos que eram desconsiderados por outros pesquisadores. Mas, ele torna esta uma preocupação mais consciente quando começa a desenhar a sua genealogia, inspirada na de Nietzsche. Dessa forma Foucault (1979) explicou, no curso que ministrou no *Collège de France*, que

Foi o reaparecimento destes saberes que estão embaixo – saberes não qualificados, e mesmo desqualificados, do psiquiatrizado, do doente, do enfermeiro, do médico paralelo e marginal em relação ao saber médico, do delinquente, etc., que chamarei de saber das pessoas e que não é de forma alguma um saber comum, um bom senso mas, ao contrário, um saber particular, regional, local, um saber diferencial incapaz de unanimidade e que só deve sua força à dimensão que o opõe a todos aqueles que o circundam – que realizou a crítica.

Essa maneira de pensar os saberes e o diagnóstico do presente revelam uma outra racionalidade, ele nos oferece uma outra forma, ao estudar e criticar o modelo de racionalidade dominante. Talvez, nesta perspectiva, que ele tenha afirmado que seu trabalho “não tem como objetivo uma história das instituições ou das ideias, mas a história da racionalidade, tal como ela opera nas instituições e na conduta das pessoas.” (FOUCAULT, 2003, p. 203).

Ainda que Foucault tenha afirmado que praticava “uma espécie de ficção histórica” (FOUCAULT, 2003, p. 321) e que, de certa maneira, sabia bem que não dizia a verdade, sua forma de pensar todos esses objetos, situados numa determinada racionalidade, sua prática revela uma racionalidade que evidenciou a construção de formas de racionalidades nos jogos de verdade. Diríamos que estamos diante de uma obra que procurou conhecer os sistemas de pensamento do ocidente.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: TUDO É (E)FEITO DE MEMÓRIA

Ao longo deste trabalho, tratou-se de não apenas analisar descritivamente um objeto empiricamente observável à luz da arqueogenealogia desenhada por Foucault, que afirmava e reafirmava: “o homem é um ser pensante”, uma possível resposta para uma questão filosófica tão simples e, ao mesmo tempo, desconcertante: “o que é o homem?” (FOUCAULT, 2004, p.301).

Ora, “se somos seres pensantes”, para Foucault (2004, p. 303), a questão formulada por Kant no final do século XVIII, “o que somos nesse tempo que é o nosso?” deveria ser uma atividade “permanente e perpetuamente renovada” (FOUCAULT, 2004, p. 301) com a qual não apenas teríamos a condição de exercer aquilo que Kant chamou de estado de *Mündigkeit* (maioridade) no sentido legal do termo, em seu texto publicado no periódico *Berlinischen Monatsschrift*, pouco antes da eclosão da Revolução Francesa.

Este é um texto em “a *Aufklärung* é definida pela modificação da relação preexistente entre a vontade, a autoridade e o uso da razão.” (FOUCAULT, 2000, p.354). Em outras palavras, ela “é uma mudança que atinge a vida política e social de todos os homens sobre a superfície da terra.” (FOUCAULT, 2000, p. 354). Mas, a *Aufklärung* não “é somente o processo pelo qual os indivíduos procuram garantir sua liberdade de pensamento. Há *Aufklärung* quando existe sobreposição do uso universal, do uso livre e do uso público da razão.” (FOUCAULT, 2000, p. 356).

Enquanto na França se tratava da questão “quem sou eu? Eu, enquanto sujeito único, mas universal e a-histórico – eu para Descartes é todo mundo, em todo lugar e a todo momento?” (FOUCAULT, 1995, p. 239), na Alemanha, Kant “pergunta algo mais: quem somos nós? num momento muito preciso da história. A questão em Kant aparece como análise de quem somos nós e do nosso presente.” (FOUCAULT, 1995, p.239).

Contudo, a questão de Descartes tem algo em comum com a questão de Kant, que é a razão, ou seja, o *cogitus*, “penso, logo existo”, está na ordem da cultura moderna. Neste caso, pensa Foucault que, no texto de Kant, “se pode reconhecer nele um ponto de partida: o esboço do que se poderia chamar de atitude de modernidade.” (FOUCAULT, 2000, p. 357).

O que tudo isso tem a ver com o nosso objeto empiricamente constituído? Este não é apenas um estudo em que se procurou fazer um esforço hercúleo para demonstrar a verdade por meio da observação “científica” sobre um objeto que parece ser tão inusitado. Ele é, sobretudo, uma crítica a própria razão de ser de uma certa cientificidade ou cientificismo que limita o pensamento a uma forma dominante, talvez em razão de uma existência falsa de neutralidade para se lidar com a verdade ou ainda por causa do uso público da razão se apoiar numa racionalidade imposta por racionalistas de primeira ordem. Em outras palavras, sua escritura tem a ver com o diagnóstico do presente e com o direito incondicional da universidade poder colocar questões de todos os tipos e de todas as formas, como um espaço aberto para todas as formas de pensar como àquela que provocou risos em Foucault durante muito com a leitura do texto de Borges sobre uma certa biblioteca chinesa, “não sem um mal-estar evidente e difícil de vencer”, e que fez nascer *As palavras e as coisas*.

Em estilo barroco de escritura, este trabalho, tributário daquele de Foucault, buscou se valer desta incondicionalidade de que fala Derrida em *A universidade sem condição* e no livro *O olho da universidade* para colocar questões como as que propusemos ao longo de todas as páginas.

A escolha deste objeto de estudo e o fato de ser apresentado como uma materialidade discursiva que se dá em produções filmicas de horror deve suscitar risos em uns e perplexidade em outros. Mas, este estado de risos que supostamente pode provocar em uns e em outros causar perplexidade pode indicar a impossibilidade de pensar isso, ou seja, “que coisa, pois, é impossível pensar, e de que impossibilidade se trata? (FOUCAULT, 1981, p. VIII).

Esta palavra está na ordem do pensamento de Foucault. Foi justamente por meio da impossibilidade, que ele procurou fazer a história do pensamento, ou seja, ele tratou de lidar com aquilo que a história tradicional desconsiderava, pois estava – e, talvez ainda esteja –, voltada para as continuidades. Foi por meio dela que empreendemos este estudo movido pelo espírito de Foucault.

Inicialmente, esta impossibilidade foi transformada em objetivos possíveis para lidar com nosso objeto pensado pelo prisma desse pensamento cujo método se convencional chamar arqueogenealógico.

No desenho do nosso diagrama mental, a palavra discurso apareceu primeiramente ao lado do tema do corpo, em seguida, a questão da memória do presente se impôs e, por fim, a questão da subjetividade em processos de objetivação e subordinação do sujeito. Neste caso, pensamos, com Foucault (2004, p. 242), que “as coisas gerais são as que aparecem em último lugar.” Evidentemente que o horror como impossibilidade precede todos os termos neste desenho, ao mesmo tempo, que perpassa em todas as palavras e questões por causa, justamente, da impossibilidade original.

Este objeto, que nomeamos discurso fílmico, tem duas faces: a do discurso e a do visível (imagem em movimento). A partir dessa apresentação, procuramos discutir e elaborar um conceito para o discurso fílmico do corpo no horror, esta materialidade, apareceu para nós como uma forma de pensar e como tal tem uma estrutura, uma ordem que precisa ser conhecida.

Ora, se este discurso tem uma estrutura e ela tem uma racionalidade que não é incompatível com a violência mostrada. Esta racionalidade está na nossa memória coletiva, tem em vista que no século XX conhecemos duas “formas patológicas” de poder; ou seja, “aquelas duas doenças do poder – o fascismo e o estalinismo. – Um das numerosas razões pelas quais elas são, para nós, tão perturbadoras é que, apesar de sua singularidade histórica, elas não são originais.” (FOUCAULT, 1995, p. 232). A razão disto se deve ao fato de que “elas utilizam e expandem mecanismos já presentes na maioria das sociedades. Mas do que isto: apesar de sua própria loucura interna, utilizaram amplamente as ideias e os artifícios de nossa racionalidade política.” (FOUCAULT, 1995, p. 232-233).

Os filmes de horror lançam mão dessa racionalidade política da violência como um “contra-poder”, ou seja, a violência contra a própria violência dessa racionalidade que produz essas patologias do poder, como demonstrou Foucault (1995). Foi nesta perspectiva que propomos como objetivo principal: *analisar as relações de poder através do antagonismo das estratégias neste discurso* para descobrir o que significa ter um corpo livre, nós procuramos investigar o que ocorre com o corpo subjugado. Por outro lado, procuramos demonstrar que o discurso fílmico do corpo no horror é uma forma de resistência que evidencia a necessidade de uma nova economia das relações de poder que são responsáveis pela produção e significação dos modos de subjetivação.

Em outras palavras, as produções fílmicas de horror utilizam da violência física do corpo como uma forma de materializar discursos de resistência contra os excessos do poder, ou seja, contra as técnicas de adestramento, os procedimentos de dominação, as maneiras de obter obediências, tão comuns nas relações de poder nesse tempo em que vivemos.

REFERÊNCIAS

AMONT, J. **A imagem**. Tradução de Estela do Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. – Campinas, SP: Papirus, 1993.

_____. O filme como representação visual e sonora. In: _____. *et al.* **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller; revisão técnica Nuno Cesar P. de Abreu. – Campinas-SP: Papirus, 1995.

_____. ; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. – Campinas-SP: Papirus, 2003.

ARAUJO, A. P. Heterotopias e utopias na construção de corpos no cinema francês contemporâneo de horror: lugares de memória para uma arqueologia do medo In: GARCÍA, F.; PINTO, M. O.; FRANÇA, J. (org.). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**: comunicações em simpósios e Livres do XII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional / IV Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional / VI Fórum Estudos em Língua e Literatura Inglesa / Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014a - p. 240-253.

_____. Utopias e heterotopias no interior e nas fronteiras do discurso-corpo no cinema francês de horror contemporâneo. In: MILANEZ, N.; GHAMA-KHALIL, M.; PESSOA-BRAZ, A. (org.). **Outros corpos, espaços outros**. Vitória da Conquista, Labedisco, 2014b.

_____. Aintericonicidade como ordem discursiva na materialidade fílmica de horror. In: III Jornada de Análise DO Discurso da UESC, 2015, Ilhéus. III Jornada de Análise do Discurso da UESC & I Seminário de Pesquisa DO ELAD (UESC/CNPQ), 2015.

ARAUJO, A. P.; MILANEZ, M. O discurso fílmico de horror francês e a questão “do quem somos nós hoje?”: um lugar para memória do corpo. In: **Revista do Seminário de Pesquisa de Estudos da Linguagem**, 2012.

_____. ; _____. Para além de Vigiar e Punir: o controle social do corpo e a recodificação da memória popular em filmes de horror. **Unidad Sociológica**, v. 4, p. 56-64, 2015a.

_____. ; _____. Crises, sentidos e corpos como efeitos materiais do acontecimento e da biopolítica.. In: **XI Colóquio do Museu Pedagógico**, 2015, Vitória da Conquista. XI Colóquio do Museu Pedagógico. Vitória da Conquista: UESB, 2015b. v. 11.

_____. ; _____. O Horror fílmico na ordem do corpo e da escrita do acontecimento. In: **Colóquio Nacional e Internacional do Grupo de Pesquisa O**

corpo e a Imagem no discurso, 2015, Uberlândia. Colóquio Nacional e Internacional Anais. Uberlândia: UDUFU, 2015c.

_____ ; _____. O enquadramento do medo no corpo fílmico de horror. In: CENA IV, 2015, Uberlândia. **Anais do CENA IV**. Uberlândia: UFU, 2015. v. 2.

BAECQUE, A. O corpo no cinema. In: COUBIN, ALAIN; COURTINE, J-J. et al. **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BAILLON, J-F. Horreurs britanniques 1956-1976: une identité nationale en crise. In : Paquet-Deyris, A-M. (org.) **Les cinemas de l'horreur**: les maléfiqes. - Condé-sur-Noireau:Corlet, 2010.

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. – São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. A escrita do acontecimento. In: TODOROV, T. et al. **Semiologia e linguística** (seleção de ensaios da revista Communications). Tradução de Lígia Maria Pondé Vassallo e Moacyr Cirne - 2ª edição -Petrópolis - RJ: Vozes, 1972.

BENOIST, S. La critique française face à l'horreur depuis 1970. In: PARQUET-DEYRIS, A-M. (org.). **Les cinema de l'horreur**: les maléfiqes. – Condé-sur-Noireau: Charles Corlet, 2010.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. – 2ª edição. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERTANI, M.; FONTANA, A. Situação do curso. In: FOUCAUL, M. **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France. Tradução de Maria Ermantina Galvão. - São Paulo Martins Fontes, 1999.

BONITZER, P. Bonitzer, P. Le champ aveugle: Essais sur le réalisme au cinéma. Paris: **Cahiers du cinéma**.1999.

BROHM, Jean-Marie. Éditoriel In: **Quel corps?** N° 1, Paris: Avril/mai, 1975.

CERTEAU, M. L'histoire une passion nouvelle. In : **Le Magazine littéraire**, abril 1977, n° 123. Pp. 22-23.

CHEVALIER-CHANDEIGNE, O. **La philosophie du cinéma d'horreur**: effroi, éthique et beauté. Paris: Ellises. 2014.

COURTINE, J-J. Introdução. In: _____;[et al.]. **História do corpo**: a mutação do olhar: o século XX. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

DEFERT, D. **Une vie politique**: entretiens avec Philippe Artières et Eric Favereau avec la collaboration de oséphine Gross. Paris : Seuil, 2014.

DELEUZE, G. **Foucault**. Tradução Cláudia Sant'Anna Martins; revisão técnica Renato Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____. **Conversações: 1972-1990**. Tradução de Peter Pál Pelbart. – Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **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, 1995.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. – Campinas, SP: Papirus, 1993.

DUFOUR, E. **Le cinéma d'horreur et ses figures**. - Paris: PUF, 2006.

ERIBON, D. **Michel Foucault: 1926-1984**. Trad. H. Feist. - São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FONTANA, A.; EWALD, F. Prefácio. In: FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. - São Paulo Martins Fontes, 1999, p. IX a XIV.

FOUCAULT, M. Poder-corpo. In: _____. **Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 145-165.

_____. «Pouvoir et corps», **Quel corps ?**, no 2, septembre-octobre 1975, pp. 2-5. (Entretien de juin 1975.). Disponível em: <<http://libertaire.free.fr/MFoucault219.html>> Acessado em 15 de outubro de 2012.

_____. Outros Espaços. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta; tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos: III), p. 411-422.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

_____. **A ordem do discurso**: aula inaugural do Collège de France em 2 de dezembro de 1970. Tradução de _____. – São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. -16 edição -. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

_____. **Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. edição – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.

_____. **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France. Tradução de Maria Ermantina Galvão. - São Paulo Martins Fontes, 1999.

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução de Roberto Machado e Eduardo Jardim. - Rio de Janeiro: Nau Editora, 2005.

_____. **Le corps utopique suivre de les heterotopies**. Postface de Daniel Defert. Clamecy: Éditions Lignes, 2009.

_____. **História da loucura: na idade clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. - São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Eu, Pierre Rivière que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão: um caso apresentado por Michel Foucault**. Tradução de Denize Lezan de Almeida. - Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010b [1977].

_____. **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria, psicanálise**. Organização e seleção de textos Manuel de Barros da Motta; tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. - 3ª ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010c

_____. **O nascimento da clínica**. Tradução de Roberto Machado. - 7ª edição. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GENS, Xavier. Entrevista com Xavier Gens sobre Frontière(s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rLKIFj0T5Lc>> Acesso em set, 2014

GHIROTTI, J. **O cinema de horror**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/oficina/horror.htm>> Acessado em dezembro de 2012.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução brasileira de Beatriz Sidou. - São Paulo: Centauro, 2006.

HEMMER, L. Le cinéma d'horreur en France : entre culture et consommation de masse. Dissertação (Mestrado em Gestão de Projetos Culturais)Ecole Supérieure de Gestion et de Médiation des Arts(Filiada ao Centre EAC) Paris,Île de France,2007. Disponível em: <<http://www.memoireonline.com/07/09/2278/Le-cinema-dhorreur-en-France--entre-culture-et-consommation-de-masse.html>> Acesso em nov. 2011.

KRIEGER, B. **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, 2002. Disponível: <<http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/024000584/index.shtml>> Acesso: nov, 2014.

LE GOFF, J. Foucault e a nova história. In: **Plural, Sociologia**, USP, São Paulo, 10 197-209, 2º sem. 2003.

LEUTRAS, J-L. **Le cinéma en perspective: une histoire**. Paris: Armand Colin, 2009.

LYOTARD, J- F. O acinema. In: RAMOS, F. P. **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. Vol. 1. Editora Senac São Paulo, 2005.

METZ, C. **A significação no cinema**. Tradução de Jean Claude Barnadet. - São Paulo:

Perspectiva, 1972 (coleção debates: cinema).

MICHAUD, Y. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: COUBIN, ALAIN; COURTINE, J-J. et al. **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MILANEZ, N. A possessão da subjetividade. In: SANTOS, J. B. C. (org.) **Sujeito e subjetividade**: discursividade contemporâneas. –Uberlândia: Edufu, 2009.

_____. O nó discursivo entre corpo e imagem: intericonicidade e brasilidade. In: CHIARETTI, P.; MONTE-SERRAT, D. M.; TFOUNI, L. V.(org.) **A análise do discurso e suas interfaces**. – São Carlos-SP: Editora Pedro e João, 2011a.

_____. **Discurso e imagem em movimento**: o corpo horrorífico do vampiro no trailer. – São Carlos-SP: Claraluz, 2011b.

_____. Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens. In: **Acta Scientiarum: Language and Culture**, Maringá v. 35, n. 4, p. 345-355, Out.-Dez., 2013. Disponível em <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/20232/pdf>. Acesso em out 2013a.

_____. Foucault e a história da análise do discurso: olhares e objetos. In: CONTI, M. A.; FERNANDES, C. A.; MARQUES, W. **Michel Foucault**: aportes teóricos e metodológicos. - Uberlândia: Edufu, 2013b.

MOIRAND, S. Le choc des discours dans la presse française: de la crise des banlieues à celle des universités. In: **Explorations and Encounters in French**. Londre: University of Adelaide Press, 2010, p. 35-77. Disponível em: <http://www.adelaide.edu.au/press/titles/explorations/Explorations-Ebook.pdf>. Acessado em 30 de julho de 2012.

MOTTA, M. B. Apresentação à edição brasileira. In: **Ditos e escritos III** - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

NOGUEIRA, L. **Manuais de cinema III**: planificação e montagem> Covilhã: Labcom Book, 2010. Disponível em: http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manuais_III_planificacao_e_montagem.pdf Acessado em 2 de dezembro de 2012.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. – Campinas-SP: Ed. Unicamp, 1997.

REVEL, J. **Foucault**: conceitos essenciais. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez e Carlos Piovezanni Filho. – São Carlos: Claraluz, 2005.

RODISNESCO, E. **Filósofos na tormenta**: Canguilhem, Sartre, Foucault, Althusser, Deleuze e Derrida. Tradução de André Telles. –Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ROUX, S. *Le status du corps dans la philosophie platonicienne*. In : GODDARD, J-C. (org.) **Le corps**. – Paris: Vrin, 2005.

RODRIGUES, C. **O Cinema e a produção**. – 3ª edição. – Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SFORZINI, A. **Michel Foucault: une pensée du corps**. Paris: Presses Universitaire de France, 2014.

VERNET, M. Cinema e narração. In: AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. – Campinas-SP: Papyrus, 1995.

VILAS-BOAS, C. T. **Para ler Foucault**. Revisão de Arnaldo de Almeida, José B. Donadon Leal. Ouro Preto: Imprensa Universitária da UFOP, 1993.

FILMOGRAFIA

A L'INTERIEUR. Direção: Julien Maury. Produção: Priscilla Bertin, Vérane Frédiani, Rodolphe Guglielmi, Frederic Ovcaric, Teddy Percherancier e Franck Ribière. Paris: La Fabrique du Film, 2007; Pathé 2008. DVD.

CAPTIFS. Direção: Yann Gozlan. Produção: Alain Benguigui e Thomas Verhaeghe Paris: Sombrero Film, 2009/2010.

DERRIÈRE LES MURS. Direção: Julien Lacombe e Pascal Sid. Produção Alain Benguigui e Thomas Verhaeghe. Paris: Sombrero Film, Bac Films, EuropaCorp, 2011.

FRONTIÈRES. Direção: Xavier Gens. Produção: Luc Besson, Hubert Brault, Eric Garoyan, Rodolphe Guglielmi, Bertrand Ledélézir, Noël Muracciole, Frederic Ovcaric, Teddy Percherancier e Laurent Tolleron. Paris: Cartel Productions, BR Films, EuropaCorp e Pacific Films, 2007.

ILS. Direção: David Moreau et Xavier Palud. Produção : Richard Grandpierre et Vlad Paunescu. Eskwad, StudioCanal et Castel Film Romania, 2006.

LA MEUTE. Direção: Franck Richard. Produção: Vérane Frédiani, Christophe Louis, Franck Ribière. La Fabrique 2, Films Distribution, Overlook Entertainment. 2010.

MARTYRS. Direção: Pascal Laugier. Produção: Frédéric Doniguan, Richard Grandpierre et Simon Trottier. : Canal+ Horizons, Canal+, Ciné Cinémas, Eskwad et Wild Bunch, TCB Film, 2008.

ANEXOS

<i>Ils</i>
Ficha técnica
<p>Réalisation : David Moreau et Xavier Palud Scénario : David Moreau et Xavier Palud Distribution principale : Olivia Bonamy, Michael Cohen Production : Richard Grandpierre et Vlad Paunescu Sociétés de production : Eskwad, StudioCanal et Castel Film Romania Budget : 1 million d'euros Photographie : Axel Cosnefroy Montage : Nicolas Sarkissian Décors : Alexandra Botoi Tudorache Costumes : Elisabeth Mehu Pays d'origine : France Langue : français Format : couleurs - 2,20:1 - Dolby Digital - 35 mm Genre : Horreur Durée : 77 minutes Dates de sortie : 19 juillet 2006</p>
<p>Sinopse :</p> <p>Clémentine est enseignante au lycée français de Bucarest, et Lucas romancier. Le jeune couple vit son bonheur dans une grande maison perdue au coeur de la forêt. Ce soir, leur vie va basculer. Ils ne le savent pas encore, mais ils sont épiés, cernés. Lorsque la nuit sera tombée, Clémentine et Lucas vont découvrir qu'ILS sont là, partout, jusque dans leur maison... Qui sont-ils ? Que veulent-ils ? Les réponses sont au bout de la peur.</p>

L'Interieur

Ficha técnica

Réalisation : Alexandre Bustillo et Julien Maury
Scénario : Alexandre Bustillo
Distribution principale : Alyson Paradis, Béatrice Dalle
Production : Priscilla Bertin, Vérane Frédiani, Rodolphe Guglielmi, Frederic Ovcarić, Teddy Percherancier et Franck Ribière
Société de production : La Fabrique de Films
Budget : 2,5 millions d'euros
Musique : François-Eudes Chanfrault
Photographie : Laurent Barès
Montage : Baxter
Décors : Marc Thiébault
Costumes : Martine Rapin
Pays d'origine : France
Langue : français
Budget : 2,5 millions d'euros
Format : Couleurs - 1,85:1 - Dolby Digital - 35 mm
Genre : Horreur
Durée : 83 minutes
Dates de sortie : 13 juin 2007

Sinopse :

Sarah, victime d'un accident de la route alors qu'elle était enceinte, doit réapprendre à vivre malgré la mort de son mari dans le drame. 4 mois plus tard, alors que les émeutes des banlieues de 2005 font rage, elle passe le réveillon de Noël chez elle seule en attendant le lendemain et son entrée à la clinique pour l'accouchement. Cette nuit-là, une femme étrange frappe à sa porte et veut récupérer par tous les moyens le bébé de Sarah

Frontière(s)

Ficha técnica

Réalisation : Xavier Gens

Scénario : Xavier Gens

Distribution principale : Aurélien Wiik, Karina Testa, Amélie Daure, Estelle Lefébure, Samuel Le Bihan

Production : Luc Besson, Hubert Brault, Eric Garoyan, Rodolphe Guglielmi, Bertrand Ledélézir, Noël Muracciole, Frederic Ovcaric, Teddy Percherancier et Laurent Tolleron

Budget : 2,20 millions d'euros

Sociétés de production : Cartel Productions, BR Films, EuropaCorp et Pacific Films

Musique : Jean-Pierre Taïeb

Photographie : Laurent Barès

Montage : Carlo Rizzo

Décors : Jérémie Streliski

Costumes : Eléonore Dominguez

Distribution : EuropaCorp Distribution

Langue : Français

Budget : 3 millions d'euros

Pays d'origine : France

Format : Couleurs - 2,35:1 - Dolby Digital - 35 mm

Genre : Horreur

Durée : 108 minutes

Dates de sortie : 23 janvier 2007

Sinopse :

Alors que l'extrême droite est sur le point d'arriver au pouvoir, de jeunes banlieusards commettent un braquage. Poursuivis par des flics hargneux, les membres de la bande dépassent la "frontière" de leur propre violence. Ils s'enfuient en voiture et débarquent dans une auberge perdue en pleine forêt, à la limite de la "frontière" luxembourgeoise. Les tenanciers de cet étrange établissement, accueillants dans un premier temps, vont peu à peu montrer leurs vrais visages. Famille patriarcale menée de main de fer par leur chef néo-nazi, la bande d'individu massacre un à un le groupe de jeunes. Pour renouveler le sang de la famille, il séquestre une des jeunes qui est enceinte, Yasmine. Cette dernière va réussir à s'échapper.

Martyrs**Ficha técnica**

Réalisation : Pascal Laugier
 Scénario : Pascal Laugier
 Distribution principale : Morjana Alaoui, Mylène Jampanoï
 Musique : Alex Cortés et Willie Cortés
 Photographie : Stéphane Martin et Nathalie Moliavko-Visotzky
 Montage : Sébastien Prangère
 Décors : Jean-Andre Carriere
 Production : Frédéric Doniguian, Richard Grandpierre et Simon Trottier
 Sociétés de production : Canal+ Horizons, Canal+, Ciné Cinémas, Eskwad et Wild Bunch
 Sociétés de distribution : Wild Bunch Distribution ; Les Films Séville
 Budget : 2,8 millions d'euros
 Pays d'origine : France
 Langue : français
 Format : Couleurs - 1,85:1 - Dolby Digital - 16 mm
 Genre : Horreur
 Durée : 97 minutes
 Dates de sortie : 3 septembre 2008

Sinopse :

France, début des années 70. Lucie, une petite fille de dix ans, disparue quelques mois plus tôt, est retrouvée errant sur la route. Son corps maltraité ne porte aucune trace d'agression sexuelle. Les raisons de son enlèvement restent mystérieuses. Traumatisée, mutique, elle est placée dans un hôpital où elle se lie d'amitié avec Anna, une fille de son âge. 15 ans plus tard. On sonne à la porte d'une famille ordinaire. Le père ouvre et se retrouve face à Lucie, armée d'un fusil de chasse. Persuadée d'avoir retrouvé ses bourreaux, elle tire.

La Meute**Ficha técnica**

Réalisation : Franck Richard
 Scénario : Franck Richard
 Dialogues : Franck Richard
 Distribution principale : Yolande Moreau, Emile Dequenne, Benjamin Biolay
 Musique : Chris Spencer, Ari Benjamin Meyers
 Direction de la photographie : Laurent Barès
 Son : Marc Engels
 Montage : Olivier Gajan
 Décors : Eugénie Collet, Florence Vercheval
 Costumes : Catherine Marchand
 Costumes assistante et patines : Claire Dubien
 Chef-électro : Olivier Dirksen
 Pays d'origine : France
 Langue de tournage : français
 Début du tournage : février 2009
 Budget : 2,5 millions d'euros
 Producteurs : Vérane Frédiani, Christophe Louis, Franck Ribière
 Sociétés de production : La Fabrique 2, Be-Films, Pôle Image de Liège, Canal+, CinéCinéma, TPS Star, Sofica Coficup 3, Cofinova 6, Soficinéma 4, Touscoprod, Ufilm
 Sociétés de distribution : La Fabrique 2, Films Distribution, Overlook Entertainment
 Format : couleur HD — 35 mm — 1.85:1 — son Dolby Digital SRD
 Genre : Horreur
 Durée : 85 minutes
 Date de sortie : 29 septembre 2010

Sinopse :

Charlotte n'a peur de rien. Sur une route déserte, elle prend en stop Max qui disparaît dans les toilettes d'un routier, quelques kilomètres plus loin. Intriguée, Charlotte revient sur les lieux la nuit suivante et se fait surprendre par la Spack, une femme singulière en charge d'une drôle de meute. Charlotte va vite réaliser qu'elle est la prochaine sur le menu.

Captif

Ficha técnica

Réalisation : Yann Gozlan
Scénario : Yann Gozlan et Guillaume Lemans
Production : Sombrero Films
Producteurs : Alain Benguigui et Thomas Verhaeghe
Musique originale : Guillaume Feyler
Photographie : Renaud Chassaing
Montage : Grégoire Sivan
Décors : Philippe van Herwijnen
Costumes : Mahemiti Deregnaucourt
Durée : 84 minutes (1 h 24)
Pays : Drapeau de la France France
Langue : français
Format : 2.35 SCOPE - Couleur
Distribution : BAC Films
Date de sortie : 6 octobre 2010
Public : Interdit aux moins de 12 ans

Sinopse :

Carole, est membre d'une équipe humanitaire dont la mission touche à sa fin. Sur le chemin du retour, elle et ses coéquipiers, Mathias et Samir, sont brutalement enlevés par des criminels. Mathias est blessé à la jambe durant l'attaque. Séquestrés dans une cave aménagée en cellules ils ne sont pas les seuls prisonniers. On les nourrit et un médecin vient régulièrement pour les maintenir en vie, jusqu'au jour où le téléphone sonne. Les ravisseurs s'emparent de Samir et l'emmenent dans la salle mystérieuse au fond du couloir, laissant Carole et Mathias inquiets. Quelques heures plus tard les geôliers réapparaissent avec un chariot portant le cadavre éviscéré et énucléé de Samir. Ayant découvert les intentions des ravisseurs, Carole et Mathias font tout pour s'évader. La tentative d'évasion de Mathias échoue, et Carole découvre qu'une petite fille, Ana, occupe la cellule voisine. Le téléphone sonne de nouveau et Carole est emmenée à son tour dans la salle d'opération. Ligotée sur la table, le médecin s'apprête à l'énucléer. Elle réussit à se libérer et tue le médecin, lorsqu'elle sort de la salle elle délivre Mathias et la petite fille. En sortant de la cave, ils se rendent compte qu'une famille vit ici, de la vente de ferraille et d'organes. Une fois dehors ils s'enfuient à travers les bois, ils sont pourchassés par les geôliers et leurs chiens, Mathias diminué par sa jambe blessée se sacrifie pour laisser s'échapper Carole et Ana. Celles-ci sont tout de même rattrapées à la sortie du bois et tentent de s'échapper en se faufilant dans un champ de maïs après que Carole ai tué les chiens des trafiquants. La visibilité réduite pour ses poursuivants, Carole réussira à les tuer l'un après l'autre, non sans se faire grièvement blesser elle aussi. Au bord de l'agonie, des soldats de l'OTAN qui ont entendu les coups de feu repèrent Carole et la jeune Ana puis viennent à leur secours.

Derrière les murs (2011)

Ficha técnica

Réalisation : Julien Lacombe et Pascal Sid
Scénario : Julien Lacombe et Pascal Sid
Photographie : Nicolas Massart
Décorateur : William Abello
Costumières : Chouchane Abello Tcherpachian et Cécile Dulac
Montage : Richard Marizy
Son : Arnaud Julien
Musique : David Reyes
1er Assistant réalisateur : Jérémie Steib
2de Assistante réalisateur : Laure-Anne Nicolet
Productions : Alain Benguigui et Thomas Verhaeghe
Société de production : Sombrero Films
Société de distribution : Bac Films (salle/Vidéo) EuropaCorp (Ventes Internationales)
Date de sortie : 6 juillet 2011

Sinopse :

Auvergne, 1922. Une jeune femme écrivain, alcoolique, rongée par un deuil récent, emménage dans une demeure isolée. Dans les courants d'air, les couloirs ténébreux et les craquements du bois, les visions commencent... Cauchemar fantastique et labyrinthe mental : l'atmosphère évoque Poe, Lovecraft (option cave immense, puits sans fond et menace diffuse), ou le Belge Jean Ray et son Malpertuis hanté par la folie.