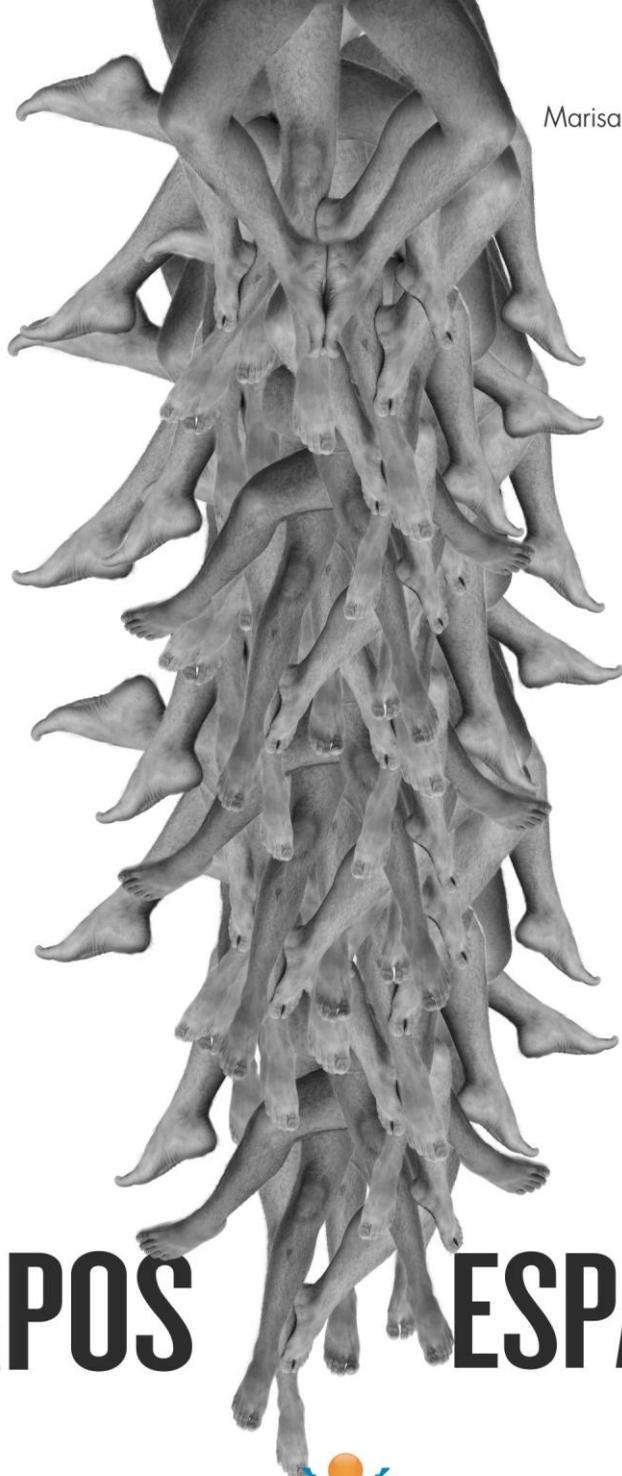


Nilton Milanez
Analyz Pessoa-Braz
Marisa Martins Gama-Khalil
(Orgs.)



OUTROS

CORPOS

ESPAÇOS

³ OUTROS



OUTROS

CORPOS ESPACOS

³ OUTROS



Copyright @ 2014. Todos os direitos reservados ao Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo – Labedisco.



Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo - Labedisco
Estrada do Bem Querer, km 03, Módulo II, Bairro Universitário
Vitória da Conquista – Bahia – Brasil / 45.083-900
Telefone: (77) 3425-9392
www.uesb.br/labedisco

O97o Outros corpos, espaços outros [recurso eletrônico] / organização
 Nilton Milanez, Analiz Pessoa-Braz, Marisa Martins Gama
 -Khalil. --Vitória da Conquista: Labedisco, 2014.
 272p.

E-book
ISBN: 9788566665055

1. Corpo (Filosofia). 2. Espaço (Filosofia) 3. Foucault,
Michel –1926-1984. I. Milanez, Nilton. II. Braz, Analiz Pessoa.
III. Gama-Khalil, Marisa Martins. IV. Universidade Estadual do
Sudoeste da Bahia. V.T.

CDD: 194

Elinei Carvalho Santana – CRB-5/1026
Bibliotecária – UESB - Campus de Vitória da Conquista-BA



Coordenação Editorial

Nilton Milanez

Capa - Fotografia

Bruno Pacheco

Capa - Projeto e Supervisão de Arte

Victor Pereira Sousa

Editoração

Victor Pereira Sousa

Revisão

George Lima

Renata Celina Brasil Maciel

Tyrone Chaves Filho

Conselho Editorial

Antônio Fernandes Júnior (UFG)

Denise Gabriel Witzel (UNICENTRO)

Elmo José dos Santos (UFBA)

Ivânia Neves dos Santos (UFPA)

Ivone Tavares Lucena (UFPB)

Luzmara Curcino (UFSCAR)

Jorge Augusto Alves da Silva (UESB)

Roselene de Fátima Coito (UEM)

Simone Tiemi Hashiguti (UFU)

Utopias e heterotopias no interior e nas fronteiras do discurso-corpo no cinema francês de horror contemporâneo

Alex Araújo

“A própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais”

Eric Rohmer

Introdução

Michel Foucault sempre nos inspira e nos convida a caminhar por diversos espaços justapostos para percebermos, nas mais inusitadas materialidades discursivas, os modos como os seres humanos se tornam sujeitos. Neste artigo, vamos tratar do discurso-corpo demarcado pelas utopias em justaposição com as heterotopias em duas produções cinematográficas do horror francês contemporâneo. Dessa forma, o corpo que operamos é feito de discurso, ou seja, todo seu tecido, seus órgãos, seus sistemas, seus ossos são discursos sobrepostos pelo visível e pelo dizível, da mesma forma, como demonstrou Foucault na obra *O Nascimento da Clínica* em 1963¹.

Já, os instrumentos, que usamos para operar tal corpo, foram produzidos também pelo filósofo francês em seu *discurso método*², ou seja, em sua obra *Arqueologia do Saber*. Nessa operação, buscamos perceber no discurso-corpo a relação do (in)visível e(in)dizível (dito e não-dito) desenhada pelo jogo de poder e saber do corpo para o corpo. E, nesse jogo, vamos nos interessar também pela questão dos espaços que emergem do *Corpo utópico* e de *outros*

¹ Sua primeira edição para a língua portuguesa é de 1977, publicada pela editora Forense Universitária com tradução de Roberto Machado.

² O livro *Arqueologia do saber* publicado em 1969 é considerado por muitos estudiosos da obra de Michel Foucault como discurso método (cf. VILAS-BOAS, 1993).

espaços, já que o corpona qualidade de discurso é atravessado pelas utopias e heterotopias, sobretudo, no espaço cinematográfico de onde lançamos mão da materialidade fílmica discursiva, para demonstrar através da análise que iremos apresentar mais adiante, o visível e o dizível no discurso-corpo de horror que produz através dos espaços, sujeitos para o horror.

Lembremos que Foucault não foi o único a tomar o corpo como objeto dentro das Humanidades. Muitas vezes, teve como interlocutores em suas discussões Jean-Marie Brohm, Vladimir Jankélévitch, Jean-François Lyotard, Louis-Vincent Thomas, Paul Virilio, Jean-Jacques Courtine, quase todos inspirados pelo trabalho pioneiro de Merleau Ponty, de quem Michel Foucault foi aluno atento.

Talvez por esse fato que em seu trabalho a questão do corpo veio a ocupar um lugar de destaque, afinal seria impossível pensar n'*A história da loucura*, n'*O nascimento da Clínica*, em *Vigiar e Punir*, ou ainda na *História da Sexualidade* sem a presença do corpo, já que ele é tomado como artefato de um trabalho arqueológico, além d'*O nascimento da clínica* que citamos anteriormente, ou seja, é em Foucault que o corpo aparece como discurso.

Por meio de suas escavações arqueológicas que Foucault vai desvendar lugares chamados por ele de utopias e de heterotopias (Cf. FOUCAULT, 2009). Os primeiros dizem respeito a lugares sem uma localização real, ou seja, “são posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa” (FOUCAULT, 2003, p. 414-415). Nessa perspectiva, as “utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais” (FOUCAULT, 2003, p.415). Sendo assim, podemos dizer com Foucault que “as utopias consolam: é que, 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” (FOUCAULT, 1981, p. XIII). Em contrapartida, os espaços heterotópicos podem ser vistos como “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, mesmo quando eles sejam efetivamente localizáveis”, ou seja, “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na

constituição mesma da sociedade”. Em relação às utopias, podemos dizer que “as heterotopias inquietam” (FOUCAULT, 1981, p. XIII).

Podemos dizer ainda que é a partir desses lugares utópicos e heterotópicos que o corpo se torna corpo por meio do discurso-corpo, isto é, os lugares estão na constituição dos corpos. Assim, ainda que Foucault diga que o corpo é o contrário de uma utopia, não podemos negar que a forma como o vemos tem uma ligação com a forma como incorporamos o discurso-corpo ao nosso corpo (FOUCAULT, 2009). Portanto, a constituição do corpo não se dá sem as utopias que são criadas por nossas sociedades nem sem o atravessamento das heterotopias. Hoje isso se torna mais evidente porque vivemos numa época em que os espaços são simultâneos, ou como diria Foucault, “estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande Via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2003, p. 411). As heterotopias estão presentes em nossa cultura, sobretudo, nesses tempos de globalização. Daí, podemos afirmar que vivemos uma época dos espaços. Espaços sobrepostos.

É com base nesses dois conceitos que nos aventuramos pela temível materialidade fílmica do discurso corpo horror para pensar plano a plano, olho a olho, talvez na rapidez de um simples piscar de onde se vê pelo olho mágico de uma câmera que (im)põe o corpo para o corpo, direcionando o olhar de quem vê, para daí pensarmos com Foucault na questão: “somos vistos ou vemos?” (FOUCAULT, 1981, p. 6).

Dessa forma que iremos pensar o corpo enquanto lugar constituído por utopias e por heterotopias, ou seja, no discurso-corpo. Nessa perspectiva, trazemos a questão do horror como algo que se constitui no discurso-corpo à medida que sem corpo, o horror não existe. Com efeito, o horror do corpo para o corpo está inscrito em espaços tanto utópicos quanto heterotópicos. Espaços onde habitam o visível e o invisível, o dizível e o indizível. Espaços que constituem os corpos, discursos, sonhos ou pesadelos de que fala Foucault em *Le corps utopique* (o corpo utópico).

É sob o olhar soberano do cinema que nossa aventura pelo corpo busca desarmar a(s) arquitetura(s) do medo tecidas pela pena do horror, ao sobrepor nosso olhar de analista ao olhar da câmera cinematográfica através das imagens que se constituem, para nós, como espaços utópicos e heterotópicos permeado pelas imagens. Para tanto, utilizaremos as ferramentas forjadas por Foucault em sua arqueologia nesta nossa escavação quando tomamos como objeto analisável duas produções francesas lançadas em 2007, *A L'interieur*, de Alexandre Bustillo e Julien Maury, e *Frontière(s)* de Xavier Gens; as quais trazem em suas materialidades fílmicas um discurso-corpo sob a força do horror numa temática que nos faz pensar na biopolítica, na questão do sentimento de pertencimento como algo que se forja nos processos de identificação e subjetivação como forma de controlar a população em torno de um ideal de nação e nacionalidade num território onde as utopias e as heterotopias estão sempre sobrepostas. Estes dois filmes ainda trazem imagens televisivas do *Outubro de 2005*³ em sua tessitura fílmica e, ao mesmo tempo, mostram jovens, supostamente de origem muçulmana, sendo mortos pelos antagonistas de cada obra.

A nossa análise vai justamente operar nesses dois filmes para mostrar como o espaço é arquitetado na materialidade fílmica para fazer o horror acontecer na telona pelos movimentos do corpo situado nos espaços utópicos e heterotópicos produzidos pelo cinema. Consequentemente, podemos afirmar que esta arquitetura se estrutura sempre por meio de utopias e heterotopias. E nessa operação contaremos também com uma ferramenta teórica cara a nossa análise: a intericonicidade courtiniana. Nessa análise, vamos perceber que o corpo é discurso, logo ele é feito de imagens inscritas no campo da cultura visual, lugar para a intericonicidade courtiniana em sua aventura pela “arqueologia do imaginário humano”, sem perder de vista que “o espaço que hoje aparece no horizonte de nossas preocupações, de nossa

³O Outubro de 2005 foi uma série de eventos marcados pelos protestos contra morte de dois jovens franceses de origem muçulmana, perseguidos pela “polícia de Sarkozy”, então ministro do interior da França.

teoria, de nossos sistemas não é uma inovação”, como nos lembra Foucault (2003, p. 411). Portanto, a questão do espaço está na ordem de nossa discussão que ora apresentamos, sobretudo, porque estamos lidando com a materialidade fílmica, ou seja, com um produto do cinema, “a primeira arte em que a dominação do espaço pôde se realizar de forma plena” (MARTIN, 2011, p. 219). Nesse espaço, “os elementos que nos propomos a analisar são bastante heterogêneos” (FOUCAULT, 1997a, p.66). No entanto, “cada elemento considerado é recebido como expressão de uma totalidade à qual pertence que o ultrapassa” (FOUCAULT, 1997a, p. 137).

Os espaços utópicos e heterotópicos do corpo no cinema de horror

O cinema é um lugar de materialidade para o visível e o dizível do discurso-corpo constituído pelos espaços fílmicos (utópicos e heterotópicos) criados para o corpo, pelo movimento do corpo e enquadrado pelo olhar das lentes das câmeras cinematográficas. O seu surgimento no século XIX 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 que parte do corpo deve-se olhar. E este fato de certa forma acabou transformando o cinematógrafo num lugar de superposições de utopias e de heterotopias onde elas se materializam por meio das imagens e do discurso-corpo por meio da imposição de olhares, logo, o cinema também se transformou na arte do espaço, como escreveu Maurice Schérer (1948 *apud* MARTIN, 2011, p. 219). Um lugar ideal para percebemos também a questão da intericonicidade trazida à tona por Jean-Jacques Courtine (2005, 2011), para a sua arqueologia das imagens ou do imaginário humano. Em se tratando de produções fílmicas de horror, Baillon (2010, p. 36) afirma que estão a cargo de nossas angústias mais antigas, as quais são, por natureza, difíceis de historicizar.

Daí advém nosso interesse em buscar nas produções fílmicas de horror uma história o discurso-corpo de horror é tecido na contemporaneidade através do movimento, ou seja, os corpos, que aparecem em planos, seguem os movimentos da câmera operada por um corpo que filma e um outro corpo que é filmado e que produz horror. E essa operação vai indicar para onde o nosso olhar deve olhar. Cada espaço do corpo vai sendo construído pelo olhar soberano da câmera cinematográfica. Esses movimentos também são constituídos de utopias e heterotopias, ou seja, os movimentos se inscrevem nos espaços sobrepostos na produção fílmica à medida que os corpos estão sempre num determinado lugar real, um espaço possível para a História, uma vez que 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, 1997a, p. 226). E isso significa dizer que não podemos nos esquecer de que os espaços utópicos e heterotópicos, sobrepostos uns nos outros, estão na ordem deste discurso fílmico.

Tornemos mais clara nossa discussão, tomando o exemplo do espelho dado por Foucault para entendermos melhor a questão dos espaços, quando explica que há uma mistura intermediária entre as utopias e as heterotopias que seria o espelho, ou seja, o espelho é antes de tudo uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar e, ao mesmo tempo, uma heterotopia (FOUCAULT, 2003). Assim,

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 virtual que está longe. (FOUCAULT, 2003, p.415).

Este exemplo dado por Foucault mostra como somos atravessados pelos espaços que estão diante de nós, na maioria das vezes, sobrepostos uns com os outros e em nossa memória, já que o percebemos sempre com o nosso corpo e internalizamos em nossa mente as imagens enquanto arquivos de memória. Quando Foucault diz que o espelho é uma utopia, basta lembramos aqueles dias em que nos olhamos para o espelho e nos deparamos com um ser estranho, feio, sem luz, uma imagem que parece não ser a nossa; enquanto noutro dia, vemos uma imagem plena de beleza e alegria, cheia de luminosidade e isso tem a ver com a subjetivação de que fala Foucault. Daí a primeira coisa a notar é que a concepção de imagem que adotamos nessa análise está ligada à ideia de sujeito, uma vez que “imagens são como representações de lembranças ou domínios visuais culturais, inscrevendo-se e ocupando lugar em nosso corpo”, como ressalta Milanez (2009, p. 287). E a partir daí que podemos falar na intericonicidade como parte construtiva dos espaços utópicos e heterotópicos, à medida que a entendemos como a associação de imagens que fazemos quando vemos outras imagens e aí as acessamos em nossa mente, como memória visual, cujo lugar é e está no nosso corpo. Logo, é preciso admitir que, sem imagens, o discurso-corpo não é operado. E isso significa dizer que os espaços e as imagens estão na arquitetura do discurso-corpo.

O corpo nacional utópico e as crises identitárias no corpo contemporâneo

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).

Como primeiro gesto para adentrar a questão da subjetivação, ou como nos tornamos um corpo nacional pela subjetivação, propomos com Foucault a questão do “*quem somos nós*” que encontramos no texto “*Qu’est-ce que lês Lumières*” em resposta ao texto “*Was ist Aufklärung?*” de Kant que buscamos refletir sobre o “quem somos nós franceses hoje?” na análise desse discurso fílmico inscrito nessas duas produções cinematográficas, para pensarmos nos discursos que emergem daí sobre pátria/nação enquanto corpo materno, enquanto utopia num espaço de heterotopias, num espaço

discursivo que (im)põe um certo posicionamento para o sujeito nacional. E daí, podemos pensar sobre: Qual o papel do Estado na construção da subjetividade dos indivíduos? O que está em jogo nesse espaço quando um corpo estranho nele adentra? Qual o posicionamento dado aos sujeitos nesse discurso? De um lado, estas questões têm a ver com aquilo que Foucault chama de formação das modalidades enunciativas; e, do outro lado, elas se articulam àquelas propostas por nós enquanto analistas desse discurso, a saber: O que se quer fazer pensar com as imagens do outubro de 2005 tomadas da televisão? O que estas imagens colocadas num plano querem dizer? As repostas a estas questões nos levaram a outros caminhos onde nos deparamos com questões ligadas a um discurso (ultra)nacionalista e um outro mais humanista, ou seja, “De que fronteira(s) nós estamos falando? Quem está na(s) fronteira(s)? Ainda há fronteira(s)? E quem está no interior da nação? É preciso fechar o país ao outro? Quem é esse outro que ameaça os filhos da nação?”. São questões que ecoam nessas duas produções fílmicas. Todas essas questões nos levam à biopolítica e ao biopoder que controlam o corpo e o território, como veremos mais adiante, tomando o nazismo de Hitler como um exemplo mais próximo de nós em nosso tempo presente.

O(des)controle do corpo no discurso-corpo da biopolítica

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).

É nessa discussão que podemos pensar sobre a questão do controle do corpo e, conseqüentemente, do seu descontrole. Com isso, entramos num campo minado para pensar o biopoder que transforma homens em monstros sob o estigma da anormalidade, um poder pelo qual se criam lugares para *vigiar* e *punir* corpos e, ao mesmo tempo, um biopoder que transformam homens em deuses. E nesse campo minado não há como não pensar na questão do horror em meio à questão da intericonicidade pensada por Courtine, como discutiremos mais adiante. Mas o que é o horror? Como ele é produzido? A princípio, podemos dizer que em sua tessitura, há imagens e sons, que articulados aos espaços, impõem-nos uma direção para onde olhar. Tomemos os dois filmes franceses de horror para tornar mais precisa nossa discussão sobre o horror no discurso-corpo em sua materialidade fílmica a partir dos fotogramas a seguir:



Fig. 1 (*L'interieur*, 2007)



Fig. 2 (*Frontière(s)*, 2007)

No primeiro fotograma⁴ extraído do filme *A l'intérieur*, temos sob o olhar da câmera um plano de enquadramento do corpo que vai da cabeça à cintura. Esse posicionamento da câmera nos indica para onde olhar e como olhar. Observemos que o olhar da personagem, o qual está fitado num braço sujo de sangue, cuja mão encontra-se perfurada por uma tesoura, o fora do quadro, neste momento não nos interessa já que no movimento da câmera, ao subir a escada, o policial se depara com um corpo morto que agora está fora do quadro. O olhar da personagem não é apenas um olhar de surpresa, de espanto, mas um olhar de horror em virtude do(s) espaço(s) ter(em) sido construído(s) para provocar tal reação. É uma cena em que ouvimos a voz da personagem (o policial), ao som de uma música instrumental. Mas olhando o fotograma, com a mão perfurada por uma tesoura, nos horrorizamos. Neste caso, a imagem não é apenas uma imagem, mas a sobreposição de imagens à medida que ela faz parte de uma cultura visual e traz consigo um rastro de memória(s) seja(m) real(is) ou imaginada(s). Já o fotograma, que aparece na figura 2, extraído de uma cena do filme *Frontière(s)*, os gritos se justapõem ao som da serra elétrica que corta o corpo do nazista canibal que é vitimado por sua vítima, uma francesa de origem árabe. Mas como podemos ver o horror nacional nessas imagens? Mais adiante, responderemos esta questão.

A memória das imagens de horror como lugar de intericonicidade

Há toda uma rede de espaços que se estabelecem para criar o espaço próprio para o horror. E a construção desse espaço tem a ver com as memórias de imagens que são ativadas num momento que vemos uma dada imagem. São memórias que armazenamos ao longo de nossa vida porque vivemos numa cultura visual, como explica Courtine (2005) ao propor uma arqueologia das imagens por meio da intericonicidade. Nessa rede de imagens,

⁴Na linguagem do cinema, o fotograma é a menor unidade fílmica, ou seja, um filme “é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente” (AUMONT, 1995).

diríamos que as palavras e as coisas são objetos reconhecíveis pelo visível-dizível nas diversas materialidades discursivas.

A materialidade fílmica é um lugar para observamos como se cria um corpo para o horror à medida que tem registrado fatos e acontecimentos do *modus vivendi* do homem contemporâneo, como vimos antes. É nesse espaço ideal e idealizado, real em sua realidade interna, ou seja, utópico e heterotópico que nos deparamos com trabalhos como os de Alfred Hitchcock que “filmava cenas de assassinato como cenas de amor e cenas de amor como cenas de assassinato”, como constata historiadora e psicanalista Roudinesco (2007, p. 153). E nesse caso, a obra de Hitchcock parte de imagens do inconsciente para filmar o sonho como realidade e o desejo como uma perversão: entre o sublime e o abjeto (ROUDINESCO, 2007).

No jogo de intericonicidade, as imagens dos sonhos também podem ser operadas, uma vez que elas advêm do mundo exterior para o interior. Aí se justapõem as imagens utópicas e heterotópicas por meio de objetos reconhecíveis. No caso de imagens fílmicas, elas também estão sob a ordem do universo de imagens que criam as redes de memórias que Courtine vem chamando de intericonicidade. Em se tratando de uma produção fílmica de horror, as imagens enunciadas evocam imagens que estão no interior de nossa memória, imagens reconhecíveis de nossos medos e angústias.

Nessa perspectiva, *Frontière(s) e À L'intérieur* ilustram bem a questão da intericonicidade ao revelar imagens do interior (inconsciente) que são externadas por meio da materialidade fílmica por meio da composição dos espaços, os quais se constituem pela colocação e posicionamento das coisas no cenário para compor as cenas. Neste caso, poderíamos dizer que não se trata apenas de mostrar algo, mas de deixar transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação (VERNET, 1995, p.90). Observemos os fotogramas a seguir para compreender a questão da intericonicidade no discurso fílmico:



Fig. 3



Fig. 4

Ao olharmos para a figura 3, um fotograma do filme *Al'interieur*, não vemos apenas a imagem de um gato preto enquadrado pela câmera num “*superclose*”⁵ que nos coloca diante do olhar do gato para como o movimento da câmera indicar para onde devemos olhar, mas vemos um gato preto que na nossa cultura visual enuncia a iminência de que algo ruim está para acontecer. Nessa perspectiva, o gato preto seria uma heterotopia? Ou seria uma utopia? A exemplo do que acontece com a imagem refletida no espelho, a captada pelas lentes de uma câmera também a coloca num espaço virtualmente aberto, dito irreal por Foucault; aí temos uma utopia e, ao mesmo tempo, heterotopias numa relação de intericonicidade. A figura 4, também é um fotograma do filme *Al'interieur*, ecoa outras imagens fílmicas, as quais nos reportam a outros lugares virtualmente constituídos como *Poltergeist* (filme americano de sobrenatural de 1982), *Ringu* (produção japonesa de horror de 1998), *The Ring* (filme americano de horror de 2002). As figuras 5, 6 e 7 são fotogramas destes filmes:



Fig. 5 (*Poltergeist*)



Fig. 6 (*Ringu*)

⁵ O *superclose* é aquele que se fecha no rosto do ator, enquadrando do queixo ao limite da cabeça.



Fig. 7 (The Ring)

Tais imagens fazem parte do nosso mundo, um mundo que se constitui, sobretudo, pelo visual que alimenta nossa memória e que transformamos em linguagens. Daí a afirmação de Milanez (2009, p. 288) de que “somos (...) uma mídia viva, que traz em si a memória de um arquivo visual próprio ao nosso corpo”. Com isso, podemos dizer que a questão intericonicidade está intrinsicamente ligada à questão dos espaços utópicos e heterotópicos que nos atravessam enquanto sujeitos de um mundo permeado pela cultura visual. Em suma, essa associação de imagens, comum às produções cinematográficas, pode ser vista enquanto lugar para uma certa arqueologia da imagem (intericonicidade). Algo da ordem de uma materialidade imagética que se repete em outros espaços. No caso das imagens 5,6 e 7, temos uma materialidade repetível de um espaço construído para o sobrenatural que reaparece num espaço de horror, que é o caso da imagem 4, um fotograma do filme *A l'intérieur*. Aí temos mais um exemplo de heterotopias, de espaços justapostos pela intericonicidade.

Mas voltando para as duas questões lançadas anteriormente acerca do horror, podemos dizer que ele está ligado ao interdito, ao anormal, à desordem, a desrazão, diria Foucault. Sendo assim, o lugar do horror é aquele da ameaça, do perigo, do medo, das fobias, do estranho, do que está fora da ordem estabelecida, do que está fora de controle. Nesse primeiro gesto para pensar o horror, ou como primeiras palavras sobre o que seja de fato o horror, nós podemos supor que ele não se dá fora de uma cultura visual, do visível.

Dessa forma, podemos afirmar que o horror é visual e espacial. Sendo visual, o horror pode ser representado por imagens porque tudo que vemos é (re)apresentado pelas palavras e imagens em outros espaços. Nesse gesto visual de perceber o mundo-espacial pelo nosso corpo, somos atravessados pelas heterotopias em meio às utopias quando imaginamos o que é dito, sem ter visto, sempre num dado lugar. E isso parece ter sido a tônica dos suplícios praticados durante a idade média chegando até o início do século XIX, quando “a melancólica festa de punição vai-se extinguindo” (FOUCAULT, 1997b, p. 12). Essas festas, de que fala Foucault, passaram a ser vistas por nós hoje como lugares de horror, mas naquele momento eram espetáculos apresentados em praça pública, como forma de mostrar a força do Estado contra aqueles que ameaçavam a ordem pública ao praticar algo que fugia da normalidade. Tempo para disciplinar o corpo por meio da dor visível do outro.

Ao olharmos para os instrumentos de tortura do passado em *Vigiar e Punir*, com olhos do presente, nós ficamos horrorizados com aquilo que chamamos hoje de barbárie ou identificamos como práticas desumanas de sociedades disciplinares. Da mesma forma que a leitura de documentos que relatam a aplicação das penas e o tipo de pena também nos deixa de cabelos em pé, pois a humanidade vivia numa época marcada pela disciplina do corpo, uma época para disciplinar o corpo.

As guerras também são lugares de horror para o horror. E elas não passavam, e, não passam, de guerras raciais como afirmava Foucault. Guerras de corpos contra corpos, de estado com estado, que com o passar do tempo, foram submetidas aos tratados e acordos para garantir o respeito ao corpo inimigo, sobretudo, daqueles indefesos: soldados feridos, combatentes que caíram prisioneiros, civis, conforme podemos ver nas Convenções de Genebra de 1864 (completadas em 1929 e em 1949) e das convenções de Haia de 1899 e 1907 (prolongadas em 1922-1923) (AUDOIN-ROUZZEAU, 2008, p. 395).

A memória do *ser francês* no discurso-corpo da Marselhesa

Se pensarmos com Milanez (2011a, p. 291) que “a língua é compreendida por uma narratividade que se transmuta em imagens, que vão surgindo por meio de sequências em nossa tela mental da mesma maneira quando assistimos a um filme no cinema, na tv ou no computador”, veremos que na letra da Marselhesa⁶, as palavras produzem imagens, e aí temos um lugar para tratarmos também da intericonicidade. Dessa forma, o hino francês é um clássico exemplo de utopia com a qual se cria o discurso-corpo da nação, ou seja, imagens de um corpo dos filhos da pátria que é chamado a lutar contra a ameaça dos tiranos estrangeiros que podem invadir o território francês e fazer derramar o sangue puro.

Mas por que trazer a Marselhesa para essa discussão, se estamos lidando com a materialidade fílmica? É justamente por conta da questão da intericonicidade, visto que as imagens produzidas em *Frontière(s)* e em *A l'intérieur* são, para nós, ecos desse corpo francês exaltado pelo hino, um corpo preparado para a guerra, para a revolução. Daí, podemos pensar que as imagens do *Outubro de 2005*, usadas nos dois filmes, trazem para o espaço fílmico a desordem, o descontrole de um corpo utópico de não em crise por conta pela justaposição de outros espaços, de outras utopias, do disperso, logo é preciso pensar que “o posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre elementos” (FOUCAULT, 2003, p. 412) para daí pensar em uma outra biopolítica. Mas quando o horror entra em cena no corpo nacional, no espaço da nação? Em que lugar está o horror? Nas fronteiras ou no interior? Essas são questões que surgem nessas duais materialidades fílmicas. Observemos os fotogramas que seguem:

⁶ Hino da França é originalmente uma antiga canção composta por Claude Joseph Rouget de Lisle, entoada pelas tropas da unidade de Marselha quando adentraram Paris no período da Revolução Francesa.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

As figuras 8, 9, 10 e 11 são fotogramas que foram também extraídas do filme *À l'intérieur* e ratificam, enquanto materialidade repetível, esse discurso fílmico cuja imagem de pátria está relacionada ao corpo materno que vimos no próprio hino francês. Logo, tais imagens não estão ali por acaso. Elas evocam memórias de um corpo mãe e de um corpo filho que está no interior do espaço materno. Aí temos um lugar para pensarmos na questão da intericonicidade porque tais imagens evocam, ao mesmo tempo, o visível e o dizível de nossa memória que se constitui com outrem, por isso a chamamos de memória coletiva. E por isso as tomamos como discurso. Nos fotogramas (fig. 12, 13 e 14) extraídos do filme *Frontière(s)*, o corpo ainda é um feto apresentado pela justaposição de olhares e de lugares, pelo movimento da imagem enquadrada pelo plano fixo, pelo som que se ouve e evoca nossa memória auditiva, a qual nos diz que se trata de algo que é captado de fora para dentro. Antes mesmo de ouvirmos uma voz que diz seu nome e fala que está grávida de três meses, nossa memória é acionada para dizer que estamos diante de algo que está num espaço fechado, demarcado; algo que está vivo

porque se movimenta e emite sons. De que se trata? Os sons lembram uma respiração. Ficamos algumas frações de segundos buscando encontrar em nossa memória uma imagem para associar aquela que vemos nessa sobreposição de olhares, quando somos avisados pela voz que se trata de um bebê (feto). O olhar de um médico especialista em ultrassonografia imediatamente diria se tratar de imagens de um feto visto pelo monitor do aparelho de ultrassom. Para tal médico, estas imagens dizem respeito à prática e ao saber institucionais de sua profissão. Mas num filme de horror, o que elas enunciam? Se suprimíssemos o som, o que veria o olho que observa? Certamente, iríamos nos valer da nossa memória para ver o visto que aparece para nós sem forma conhecida ou como se estivesse a se constituir aos nossos olhos como um óvulo fecundado que se transforma a cada instante. Seria um monstro por vir? Observemos bem especificamente o fotograma (fig. 13), nele, vamos perceber um outro discurso fílmico, por meio da intericonicidade.

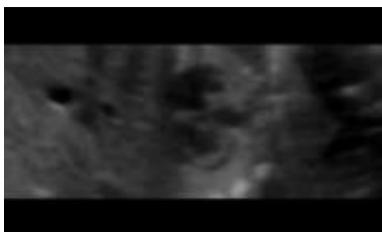


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Observemos o fotograma (fig. 15) extraído do filme *Ringu*, produção lançada em 1998 e que se tornou um clássico para as demais produções de horror no mundo da cinematografia. Logo, suas imagens estão inscritas na memória cinematográfica daqueles que produzem filmes de horror, conseqüentemente, tais imagens estão no universo da intericonicidade, proposta por Courtine (2011; 2012). Voltemos ao fotograma (fig. 15), trata-se de um olho sob a perspectiva de uma câmera que enquadra o olho de alguém, num *plano detalhe*, terminologia própria do cinema. Aí temos um olho que nos olha e olhamos para ele, como na pintura de Velásquez, *Las meninas*, analisada por Foucault em *As palavras e as coisas*, quando reflete: “Vemos ou somos vistos” (FOUCAULT, 1981, p. 6). Na realidade, essa questão mostra o quanto o nosso olhar é constituído do olhar do outro, da questão do social que inicia os discursos, mais do que isso, o olhar do outro está na ordem do discurso.

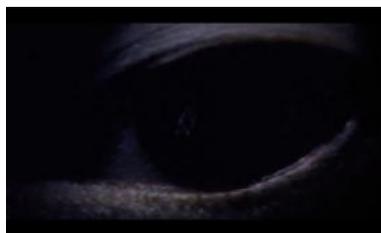


Fig. 15 (*Ringu*, 1998)

Associadas aos eventos do Outubro de 2005, as imagens do corpo materno e do feto trazem consigo a memória de pátria presente no hino francês, um lugar discursivo que chama os filhos da pátria a lutar contra o perigo que vem de outros espaços, de outros lugares. Dessa maneira, percebemos que o discurso político nacionalista se alimenta de imagens para compor o corpo do estado, ou seja, um corpo feito de imagens, um corpo atravessado por utopias e heterotopias que aparecem nessas duas produções francesas de horror, usadas nessa análise para mostrar como se constroem os corpos por meio das utopias e heterotopias, as quais mobilizam memórias através das imagens que temos

do mundo visto pelo dizível, num discurso historicamente inscrito que só pode ser analisado no tempo em que se desenvolveu, como nos lembra Foucault (1997a).

O visível e dizível no movimento do discurso fílmico de horror

Tivemos a oportunidade de ver até aqui que o cinema, ao criar espaços atravessados por utopias e heterotopias, acaba mobilizando uma série de objetos socialmente reconhecíveis, os quais fazem parte da memória coletiva, antes mesmo de serem filmados por uma câmera cinematográfica. Nessa perspectiva, podemos dizer com Aumont (1994, p. 53) que o cinema é a arte da combinação e da organização, já que uma produção fílmica sempre mobiliza uma certa quantidade de imagens, de sons e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis. Mas para além das questões da montagem fílmica, o que nos interessa é o produto, ou seja, o objeto que se produz nessa montagem e na organização de objetos. Não é o filme em si, mas os discursos que são materializados no/pelo filme produzido.

Podemos dizer que o cinema é um lugar, por excelência, para o visível e para o dizível, já que mobiliza e ostenta uma gama de objetos inscritos socialmente em outros lugares. Daí, podemos dizer que “qualquer objeto já é um discurso em si”(VERNET, 1995, p. 90). É, no dizer de Vernet (*idem, ibidem*), “uma amostra social que, por sua condição, tornar-se um iniciador de discurso”.

Havemos de lembrar que “o discurso é constituído por um conjunto de sequências de signos, enquanto enunciados, isto é, enquanto lhes podemos atribuir modalidades particulares de existência” (FOUCAULT, 1997a, p. 124). Quanto ao enunciado, é preciso dizer que ele não é imediatamente visível, ou seja, “o enunciado é, ao mesmo tempo, não visível e não oculto” (FOUCAULT, 1997a, p. 126). Nesse caso, adverte Foucault (1997a, p.128), “é necessária uma certa conversão do olhar e da atitude para poder reconhecê-la e considerá-lo em si mesmo”.

Também não podemos nos esquecer de que o cinema é um lugar de movimentos de imagens fixas dispostas em sequência em uma película, sob a ordem de um certo ritmo (AUMONT, 1995, p. 19). Em movimento, a imagem fílmica está sempre em transformação, ou seja, “a imagem em movimento é uma imagem em perpétua transformação, que mostra a passagem de um estado da coisa representada para outro estado” (VERNET, 1995, p. 90).

É nesse movimento de transformação das imagens que operamos para realizar nossas escavações arqueológicas pelos espaços utópicos e heterotópicos produzidos pelo cinema, os quais enunciam discursos e abrem posições de subjetividades. Para realizarmos uma descrição de um enunciado fílmico, havemos de utilizar, por questão de economia, termos próprios do saber fazer cinema, das teorias dessa arte.

A anormalidade na tessitura do discurso-corpo fílmico de horror

Nesse nosso percurso pelos espaços utópicos e heterotópicos, caminhando com Foucault, no/do discurso-corpo do horror produzido na/pela materialidade fílmica, chegamos ao país dos bichos-papões onde encontraremos as figuras do monstro, do indisciplinado, do onanista que estão por trás da formação do conceito de anormalidade na história do Ocidente moderno (FOUCAULT, 2001). É aí que Foucault nos convida por meio da arqueologia e da genealogia, perceber em sua enunciação a descrição rigorosa dos três elementos que constituem o “grupo dos anormais”, ou seja, o *monstro*, o *indisciplinado*, o *onanista*. Desse seu gesto, podemos perceber “os sistemas de poder e os sistemas desaber” que estão no discurso-corpo para o anormal. Daí, é possível dizer que “os enunciados materializados no discurso fílmico, por meio do corpo, trazem à tona alguns conhecimentos que efetivam a sexualidade como um exercício de poder –sobre o corpo, sobre a subjetivação de si” (CHAVES FILHO; MILANEZ, 2012, p. 1).

Nessa perspectiva, os fotogramas (fig. 16, 17, 18, 19, 20, 21), abaixo, podem ser vistos enquanto enunciados, que se materializam por meio da produção fílmica, evocando um discurso-corpo horror que se constitui também pelo discurso da anormalidade, sobretudo, da figura do “monstro humano”, aquele que, no dizer de Foucault (2001, p. 47), “é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma”, ou seja, “o monstro é o que combina o impossível com o proibido” (*idem, ibidem*).

Começemos a observar o fotograma de *À l'intérieur* (fig. 16), o qual se apresenta sob a perspectiva de uma câmera que nos impõe um olhar de cima, numa posição de mergulho (*plongée*), enunciando um estado de vulnerabilidade e degradação de uma mulher grávida de nove meses de gestação que está sendo atacada por estranha, em desrazão, que invadiu sua casa. Em seguida, temos a imagem da barriga no fotograma (fig. 17) que a mostra sob a posição de um plano médio largo. Este olhar sobre a barriga e sobre a grávida, numa *plongée* e num plano médio largo, são enunciados recorrentes desde as primeiras cenas do filme, que nos indicam pelo o olhar que a barriga é o objeto de desejo, ou seja, o que está no seu interior. Qual seria o porquê dessa repetição em tal discurso? De um lado, temos a questão da raridade de grávidas em produções fílmicas de horror e, do outro, que o discurso sobre a loucura e da monstruosidade se tece, nesse espaço atravessado pela utopia e heterotopias, com pequenos distúrbios relacionados à sexualidade, como podemos ver nas imagens dos fotogramas 18 e 19 em enquadramentos diferentes. O primeiro, em um plano médio; o segundo, num superclose. Podemos dizer com Foucault (1997a, p. 125) que “a análise dos enunciados não pretende ser uma descrição total, exaustiva da ‘linguagem’ ou de ‘o que foi dito’”. Ao descrevermos os enunciados, nessas imagens fílmicas, o nosso olhar busca no movimento das imagens as transformações ou as mutações do corpo-fílmico de horror,



Fig. 16 (*À l'intérieur*)



Fig. 17 (*À l'intérieur*)



Fig. 18 (*À l'intérieur*)

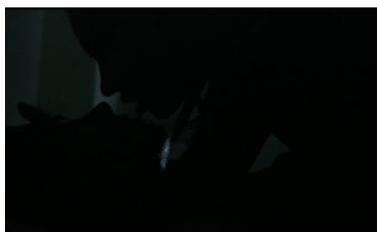


Fig. 19 (*À l'intérieur*)

mas tendo em mente que o “enunciado não pode considerado como o resultado cumulativo ou a cristalização de vários enunciados flutuantes, apenas articulados, que se rejeitam entre si” (FOUCAULT, 1997a, p. 127). Neste caso, estamos falando de uma rede de encadeamentos, bem parecida com aquela que Courtine vem chamando de intericonicidade e que tem a ver com aquilo que Vernet (1995) fala sobre a imagem em movimento estar em perpétua transformação.

Dessa forma, nosso olhar, ao seguir o movimento da câmera, recai sobre o corpo que se quer mostrar, ou seja, aquele que está no interior, na barriga da mulher grávida, que além das torturas sofridas, tem seu corpo molestado ao ser acariciado e beijado por outra mulher que nesse discurso aparece como louca em suas ações de desrazão e anormalidade (monstruosa). Os sinais da desrazão vão aparecendo e se articulando desde as primeiras cenas enunciadas; aqui optamos por mostrar que sua anormalidade é atravessada pelo problema da sexualidade, ou seja, a composição dessa posição subjetiva de anormalidade passa pelo problema da sexualidade que é

visível e dizível nas figuras 18 e 19 (fotogramas). É no movimento das imagens que a assassina vai assumindo outra posição de sujeito que a coloca em um domínio de coordenação e de coexistência com as outras posições enunciadas nesse discurso-corpo de horror em sua materialidade fílmica. Antes, uma louca assassina, agora uma pervertida que molesta o corpo grávido e lavado de sangue.

Já os fotogramas extraídos de *Frontière(s)* (fig. 20 e 21) enunciam um jogo de sedução e, ao mesmo tempo, libertinagem, em torno de um círculo, onde as mulheres não só oferecem seus corpos sexuais para o prazer carnal, mas iniciam o jogo de poder e de saber para desarmar e usar a carne do corpo de suas presas, não só sexualmente, alimentando seus desejos pervertidos, mas se preparando para alimentar o desejo de comer a carne, já que são duas neonazistas canibais. Aí temos um discurso da libertinagem associado à anormalidade de corpos humanos que capturam outros corpos



Fig. 20 (*Frontière(s)*)



Fig. 21 (*Frontière(s)*)

num jogo de poder que instaura posições subjetivas. Já que estamos falando do país dos bichos-papões, poríamos dizer também que na floresta encontram-se lobos e lobas maus prontos para devorar corpos humanos e isso, de um lado, tem a ver com o fato de que a produção fílmica de horror traz à tona nossas angústias e medos, conforme pensa Baillon (2010), e, de outro, com a questão da sexualidade está dentro ao prolongamento de uma análise de poder, conforme assinala Ravel (2005), ao falar de como o Foucault trata da sexualidade. Para Revel (2005, p. 81), “a sexualidade é,

portanto, num primeiro momento, um dos campos de aplicação do que Foucault chama na época de biopoder”. Daí, podemos pensar que a sexualidade está relacionada a um domínio de poder que, ao mesmo tempo, tem a ver com as nossas angústias e medos e também com nossos desejos mais secretos. Nos enunciados desses fotogramas (20 e 21), a questão da libertinagem aparece como posição subjetiva de sujeito “dotado de um desejo suficientemente forte e de um espírito suficientemente frio”, a qual se associa “a todas as potências das desrazões”, ou seja, loucura e libertinagem são ingredientes para este discurso-corpo de horror tecer figuras de horror. Mas esses ingredientes vão aparecendo no movimento das imagens que se abrem aos posicionamentos subjetivos para o horror. E neste caso, afirma 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 um nível interindividual ou coletivo”. Mas sem esquecer “o posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos” (FOUCAULT, 2003, p. 412).

Considerações finais

Retomando o fio condutor de nosso percurso, buscamos aqui operar um discurso-corpo de horror filmado, ou seja, em sua materialidade fílmica, observando nos espaços fílmicos as utopias e heterotopias em meio à intericonicidade que aparece como memórias das imagens. Buscamos descrever os enunciados desse discurso-corpo de horror na materialidade fílmica, situando-os num nível particular para separá-los dos outros. Buscamos em nossa análise fazer aquilo que Baillon (2010) julga ser difícil historicizar as nossas angústias, os nossos medos, mas na materialidade fílmica, estas coisas aparecem no discurso-corpo de horror. Nele encontramos vários elementos heterogêneos através das modalidades enunciativas, ao seguir os caminhos trilhados por Foucault em sua arqueologia. Analisando as duas produções fílmicas a partir de enunciados inscritos historicamente no discurso em torno

dos acontecimentos do *Outubro de 2005*, chegamos à questão do “quem somos nós francês?”, uma questão que, como vimos, passa por uma biopolítica que constitui um biopoder controlar e normatizar os corpos por meio do discurso-corpo utópico cujas imagens podem ver vistas na Marselhesa e ecoam na materialidade fílmica discursiva de *Frontière(s)* e *À l'intérieur*. Vimos que as imagens estão numa rede social e são iniciadoras de enunciados e discursos, e, por isso, podem fazer parte de uma arqueologia do imaginário, sob a ótica da intericonicidade courtiniana. Mas que o movimento as transforma, sobretudo, no espaço fílmico. Nesse discurso-corpo de horror materializado nessas duas produções fílmicas, vimos também que o horror é operado por corpos que assumem várias posições subjetivas que são abertas pelas modalidades enunciativas, “o que resulta em torná-los doentes, monstruosos e, às vezes simultaneamente, infinitamente amáveis e sedutores” (BAECQUE, 2008, p. 482). Nessa nossa análise, buscamos mostrar que “a produção de horror na mídia, na literatura e no cinema se torna, portanto, um registro de nossas mudanças políticas e sociais” (MILANEZ, 2011b, p. 20).

Referências

ARAÚJO, A. P.; MILANEZ, N. O discurso fílmico de horror francês e a questão “do quem somos nós hoje”: um lugar para memória do corpo. In: **VII SPEL**, 2012, Vitória da Conquista - BA. Anais do VII SPEL. Vitória da Conquista - Bahia, 2012.

A L'INTERIEUR. Direção: Julien Maury. Produção: Priscilla Bertin, VèraneFrédiani, RodolpheGuglielmi, FredericOvcaric, Teddy Percherancier e FranckRivière. Paris: La Fabrique du Film, 2007; Pathé 2008. DVD.

AUDOIN-ROUZEAU, S. Massacres: o corpo e a guerra. 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.

AUMONT, J. O filme como representação visual e sonora. In: _____. *et al.* **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. – Campinas-SP: Papyrus, 1995. BAECQUE, A. O corpo no cinema. In: COUBIN, ALAIN;

BAECQUE, A. O corpo no cinema. In: COUBIN, A. *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. **Les cinémas de horreur: les maléfiqes**. – Condé-sur-Noireau: Corlet, 2010.

CHAVES FILHO, T. C.; MILANEZ, N. Discurso dos corpos: sexualidade e monstruosidade na materialidade fílmica de “amadas e violentadas” (1976). In: GASPAR, N. R.; ROMÃO, L. M. S. (org.) **Discurso e leitores de imagens**. - São Carlos: UFSCAR, 2012. Disponível em <<http://www.jornadaadci.ufscar.br/pdfs/ebook/7.pdf>> Acesso fev. 2013.

COURTINE, J-J. MILANEZ, N. **Intericonicidade: entre(vista) com Jean-Jacques Courtine**. Registro audiovisual, 2005. Disponível em: <<http://www.grudiocorpo.blogspot.com/>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

_____. **Déchiffrer le corps: penser avec Foucault**. – Paris: JérômeMillon, 2011.

FOUCAULT, M. A governamentalidade. In: _____. **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e tradução de Roberto Machado. - Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma TannusMuchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. **Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. - 5ª Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. – 16ª edição. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1997b.

_____. **Em defesa da sociedade:** curso do Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Os anormais:** cursos no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Outros espaços. In: **Ditos e escritos III** - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-422.

_____. **Le corps utopique – les heterotopies.** Apresentação e Posfácio de Daniel Defert. - Paris: Edições Lignes, 2009.

FRONTIÈRES. Direção: Xavier Gens. Produção: Luc Besson, Hubert Brault, Eric Garoyan, RodolpheGuglielmi, Bertrand Ledélézir, Noël Muracciole, Frederic Ovcarić, Teddy Percherancier e Laurent Tolleron. Paris: Cartel Productions, BR Films, EuropaCorp e Pacific Films, 2007.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Paulo Neves; revisão técnica de Sheila Schvartzman. – 2ª edição. – São Paulo: Brasiliense, 2011.

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.

VERNET, M. Cinema e narração. In: AUMONT, J. et al. **A estética do filme.** Tradução de Marina Appenzeller. – Campinas-SP: Papirus, 1995.

VILAS-BOAS, C. T. **Para ler Foucault.** Revisão de Arnaldo de Almeida, José B. Donadon Leal. Ouro Preto: Imprensa Universitária da UFOP, 1993.