

O ENQUADRAMENTO DO MEDO NO CORPO FÍLMICO DE HORROR

Alex Pereira de Araújo (UESB/CAPES) alex.scac@hotmail.com

Nilton Milanez (UESB/CNPQ)
niltonmilanez@gmail.com

RESUMO: esta pesquisa empreende um estudo acerca das formas de enunciar o medo em produções fílmicas de horror; ou seja, busca-se, por meio da arqueogenealogia foucaultiana, analisar o enquadramento do medo nas imagens em movimento que foram produzidas para compor a estrutura dos filmes de horror; precisamente, busca-se analisar os modos de produção do corpo contemporâneo demarcado pelo horror nestas imagens. Desta maneira, o objetivo deste trabalho é contribuir com a (re)criação da história dos modos como os medos contemporâneos estão na ordem da constituição dos modos pelos quais os seres humanos se tornam sujeitos nesta época do simultâneo, da justaposição, do próximo, do longínquo, do lado a lado, do disperso. É um empreendimento de inspiração foucaultiana na medida em que operamos com alguns elementos de sua maquinaria teórica tais como: dispositivo; acontecimento discursivo; discurso e enunciado. É justamente no trabalho de Foucault que encontramos, no dizer de Dreyfus e Rabinow, o mais importante esforço contemporâneo não só para desenvolver um método de se estudar os seres humanos, como também de diagnosticar a situação atual de nossa sociedade. Nestes empreendimentos, o corpo aparece como “um protagonista incontornável e multiforme” seja nas pesquisas arqueológicas, seja nas pesquisas genealógicas. Aqui, procura-se articular as reflexões destes empreendimentos realizados por Foucault com o trabalho de Metz em *A significação no Cinema* com a semiologia de Roland Barthes.

PALAVRAS-CHAVE: Enquadramento; Medo; Corpo; Horror fílmico; Dispositivo.

Introdução

Enquadrar é decidir o que pode ser mostrado no quadro e, ao mesmo tempo, o que será excluído. Há, nesta operação, uma ordem sob a qual o enquadramento deve obedecer; ou seja, uma lei que controla a seleção e a organização daquilo que pode ser dito (e visto) na medida em que não se pode dizer tudo numa sociedade como a nossa. Tudo passa pela ordem do discurso.

Esta lição, Foucault nos ensinou em sua aula inaugural no *Collège de France* em 1970; mas muito antes, o filósofo da inquietação já demonstrava em seus empreendimentos alguns dos procedimentos e princípios, como os da exclusão e da interdição, rerepresentados na *Ordem do discurso* (cf. FOUCAULT, 1996). Em *História da loucura*, Foucault demonstrou todos os “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). Enquanto que em *As palavras e as coisas*, ele tratou de demonstrar como o saber foi enquadrado em um

campo epistemológico chamado de ciências humanas. Neste sentido, Dreyfus e Rabinow (1995, p. 21) afirmam que “o quadro constituía o lugar de uma possível disposição deste ordenamento” nas pesquisas arqueológicas do saber.

Portanto, a investigação, realizada por Foucault nos empreendimentos arqueológicos das ciências humanas, que aparece em *As palavras e as coisas*, “mostrou duas grandes discontinuidades na epistémê (sic) 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” (FOUCAULT, 1981, p. XIX). Além disso, Foucault constatou, ao longo desta obra, que “o centro do saber, nos séculos XVII e XVIII, é o quadro” (FOUCAULT, 1981, p. 103). É em “*As palavras e as coisas* que o sucesso vem a Foucault” (GROS, 1996, p. 37, tradução nossa), ao demonstrar os modos “como, em nossa cultura, os homens se compreendem a si mesmo” e, ao mesmo tempo, “aplica e depura o método desenvolvido para a análise arqueológica do olhar médico” ao “estudar a estrutura do discurso das várias disciplinas teorias da sociedade, do indivíduo e da Linguagem” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 19).

Esta obra nos inspira a tratar do enquadramento do medo no corpo na materialidade fílmica de horror, principalmente, pela análise que Foucault faz do quadro de Diego Velázquez *Las Meninas*, ao observar que estão ali ordenados os temas que representam o saber da época clássica (cf. FOUCAULT, 1981). É por esta via que vamos tratar de compreender o homem pela materialidade fílmica, a qual, para nós, figura, a exemplo da pintura, “como um poderoso dispositivo para ler as obras de artes e pensar as várias mutações da *episteme* (sic) no saber ocidental” (MOTTA, 2001, p. XXVI). Ora, se na “criação fílmica tem-se que escolher o que se filme e enfileirar o que se filmou”, como constata Metz (1972) em *A significação do cinema*; então, há aí uma ordem, que julgamos ser aquela que Foucault apresentou ao entrar para o *Collège de France* (cf. FOUCAULT, 1996), cuja “disciplina é um princípio de controle da produção do discurso” (FOUCAULT, 1996, p. 36).

É aí que tecêssemos nossa tese de que as produções fílmicas de horror enquadram os medos contemporâneos na imagem em movimento dos corpos, se valendo, sobretudo, da nossa memória visual e sonora para produzir o horror. Buscamos mostrar isso lançando mão da maquinaria teórica de Foucault que resultou de seu trabalho minucioso que “representa o mais importante esforço contemporâneo não só de desenvolver um

método para o estudo dos seres humanos, como de diagnosticar a situação atual de nossa sociedade” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. XIII).

O nascimento do cinema: um dispositivo de invenção dos corpos na Modernidade

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). Este ato acabou por inventar o corpo moderno no século seguinte.

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 *Graphéin* (γράφειν): escrever. Neste sentido, o cinema é uma escrita, aquela da imagem em movimento que cria os corpos na e para a Modernidade. 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. 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.

Leurat (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]?” (LEURAT, 2008, p. 7, nossa tradução). Esta questão pode ser explorada por três fios condutores, conforme quer Leurat, 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” (LEURAT, 2008, p. 7, nossa tradução). Em termos arqueogenealógicos, a reflexão de Leurat nos coloca diante da questão da ordem do enquadramento fílmico na medida em que o limite da imagem em movimento é aquele do quadro. É daí que, segundo Aumont, “decorre nossa apreensão da representação fílmica” (AUMONT, 1995, p. 19).

É justamente no quadro fílmico que se pode abstrair o saber do corpo no cinema, visto que é nesta superfície retangular que o quadro delimita (e que se chama, às vezes, por extensão de quadro) que o cineasta vai trabalhar primeiramente a imagem (cf. AUMONT, 1995, p. 20). Ainda que o corpo humano tenha sido o principal objeto de desejo do olhar cinematográfico ao longo da história do cinema e que o enquadramento fílmico seja definido a partir desse olhar sobre o corpo dividido em planos (geral, de conjunto, médio, americano, primeiro plano, próximo e plano detalhe), 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-corpo, em termos foucaultianos, 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.

“Os corpos de Foucault” enquadrados no cinema de horror

Ao buscar “criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos” (FOUCAULT, 1995, p. 230), Foucault teve que lidar com “um mosaico de corpos atravessados pela história” (SFORZINI, 2014, p. 9, tradução nossa), já que “o acontecimento – a ferida, a vitória-derrota, a morte – é sempre efeito, inteiramente produzido por *corpos* que se misturam ou se separam” (FOUCAULT, 2000, p. 246, grifo nosso). Talvez por este motivo que PotteBonneville usa a expressão “*Les corps de Michel Foucault*” (Os corpos de Michel Foucault) como título de um artigo que trata, dentre outras coisas, da herança da irrupção dos corpos nos trabalhos de Foucault (cf. POTTE-BONNEVILLE, 2012).

Já Patrice Maniglier, ao falar da relação entre Foucault e a sétima arte, afirma que seu pensamento e a prática do cinema têm em comum uma mesma questão: “o que é um acontecimento?”; ou seja, ambos operam do mesmo lado na medida em que atuam como uma ferramenta crítica voltada para o presente (cf. MANIGLIER, 2011). É em *Foucault va au cinema* que Maniglier faz tal afirmação, discutindo, ao lado de Zabunyan, os textos em que Foucault foi convidado a falar sobre filmes, e, como estes trabalhos enriqueceram a crítica e a prática da sétima arte (cf. MANIGLIER; ZABUNYAN, 2011). Nesta obra,

eles buscam mostrar que embora Foucault nunca tenha escrito um livro sobre o cinema e falado pouco sobre o assunto, sua contribuição é muito valiosa nos dias de hoje; porém, não se trata de evidenciar ou constatar que as teses de Foucault sobre a sexualidade, sobre a loucura, o poder ou o corpo podem estar presente em alguma obra fílmica, mas de mostrar que o cinema lida com os mesmos problemas e os explora usando a imagem em movimento como meio de “mover a linguagem”, como quer Leutrat (2008), em sua própria modalidade, acrescentaríamos.

Ora, se aceitarmos que o cinema lida com os mesmos problemas abordados por Foucault, como querem Maniglier e Zabunyan (2011), então podemos lançar mão da análise arqueológica para 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). Neste sentido, podemos dizer que a sétima arte tem, sem sombra de dúvida, seu lugar na arqueologia, 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 arqueogenealógica. 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). As análises estruturais de Metz, em *A significação do cinema*, mostram, resumidamente, 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), obedecem a certas leis da linguagem articulada, já que a “semiologia constrói-se a partir da linguística” (METZ, 1972, P. 78).

Enquadramento e fora de campo: dispositivos do corpo no horror fílmico

Ora, se o filme de horror “toma explícita e intencionalmente o medo como *objeto*”, como quer Dufour (2006, p. 12, grifo do autor, nossa tradução), então precisamos observar de que forma este objeto é enquadrado ou apreendido pela câmera na representação fílmica de horror ou até mesmo sua presença na ausência do fora de campo (o que não está ao alcance dos olhos) que também faz parte do espaço fílmico, especialmente no de horror onde provoca pavor em sua relação com o campo (cf. CHEVALIER-CHANDEIGNE, 2014). Neste sentido, “o fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; 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 fílmico no horror de produção (no sentido amplo da palavra), talvez conforme pensem autores como Bonitzer (1999).

O jogo do campo com o fora de campo que aparece nos filmes do mestre do suspense, Alfred Hitchcock, se tornou uma fonte de inspiração para vários diretores de filmes, especialmente, de horror. 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 fílmico 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 (1), jorrando água, e, justaposto aos demais objetos, também enquadrados nas imagens (2, 3, 4, 5 e 6), 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 (1). Este jogo continua na imagem (2), 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 (4), quando vemos o corpo de Marion, em primeiro plano. Já a boca, na imagem (3), 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 (4), 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 (1), cujo ângulo vertical está em contra-plongê, se opõe ao plano detalhe do ralo que vemos na imagem (5), 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 (6) quando o ralo da imagem (5) desaparece sobreposto na imagem do olho de Marion, tão rápido como num piscar de olhos; ou seja, enquanto a imagem (5) vai desaparecendo num *travelling* de aproximação, findando num plano detalhe; a imagem (6) surge num plano detalhe sobreposta a anterior, desaparecendo num *travelling* oposto, intercalando à imagem (1) 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 (1) do chuveiro com a imagem (5) do ralo da banheira com a imagem (6) 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.

Considerações finais

Nesta discussão, lidamos com o enquadramento do medo no horror fílmico como prática discursiva e como efeito de corpos numa perspectiva em que “o discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos” (FOUCAULT, 1996, p.49). Portanto, o enquadramento está sob a ordem do discurso, enunciando o medo e o pavor do corpo da modernidade no jogo do *fora* e do *campo*. Esta discussão não acaba aqui. Procuraremos continuá-la em outras futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARNOLDY, É. De la dispersion en histoire du cinéma. In : Cinémas : revue d'étude cinématographiques. V. 23, n. 1, 2012, p. 73-92.
- AUMONT, J. A imagem. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas-SP: Papyrus, 1993.

- AUMONT, J. O filme como representação visual e sonora. In: _____; et al. A estética do filme. Tradução de Maria Appenzeller e revisão técnica de Nuno Cesar P. de Abreu. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, J.; MARIE, M. Dicionário teórico e crítico do cinema. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BAECQUE, A. Telas: o corpo no cinema. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-C.; VIGARELLO, G. História do corpo: as mutações do olhar: o século XX. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BONITZER, P. Le champ aveugle : essai sur le réalisme au cinéma. Paris: Les Cahiers du Cinéma, 1999.
- CHEVALIER-CHANDEIGNE, O. La philosophie du cinéma d'horreur : effroi, éthique et beauté. Paris: Ellipses, 2014.
- DREYFUS; H.; RABINOW, P. Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, M. Arqueologia do saber. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, revisão de Ligia Vassalo. Petrópolis-RJ: Vozes, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.
- FOUCAULT, M. Microfísica do poder. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, M. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- FOUCAULT, M. A ordem do discurso: aula inaugural pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- GROS, F. Michel Foucault. Paris: PUF, 1996.
- LASGASNERIE, G. Que signifie penser. In : CAILLAT, F. (Org.) Foucault contre lui-même. Paris : PUF, 2014.
- LEUTRAT, J.-L. LE Cinéma en perspective : une histoire. Sous la direction de Michel Marie. Paris: Armand Colin, 2008.
- MANIGLIER, P. Versions du présent : la métaphysique de l'événement selon Foucault éclairée par le cinéma. In : MANIGLIER, P.; ZABUNYAN, D. Foucault va au cinéma. Paris: Bayard, 2011.
- MANIGLIER, P.; ZABUNYAN, D. Foucault va au cinéma. Paris: Bayard, 2011.
- METZ, C. A significação no cinema. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- POTTE-BONNEVILLE, M. Le corps de Michel Foucault. In : Cahier philosophiques. Futuroscope : Réseau Canopé, n. 130, p.74-96, 2012.
- SFORZINI, A. Michel Foucault: une pensée du corps. Paris: PUF, 2014 (Coleção Philosophie).