

A INTERICONICIDADE COMO ORDEM DISCURSIVA NA MATERIALIDADE FÍLMICA DE HORROR

Alex Pereira de Araújo (UESB)¹

Resumo: *Este estudo tem como objetivo central redesenhar a noção de intericonicidade que surgiu no trabalho desenvolvido por Jean-Jacques Courtine em 2003. Para tanto, vamos propor a inclusão das utopias e das heterotopias como elementos constitutivos das imagens. Partimos da tese de que toda imagem tem sua inscrição em espaços sobrepostos por utopias e heterotopias, ao mesmo tempo, julgamos que as memórias visuais sempre nos remetem à imagem de coisas situadas nos espaços sejam reais ou imaginários. Toda imagem ecoa outras imagens que forma uma rede em nossa memória visual. Esta rede de imagens é chamada por Courtine de intericonicidade. Por meio da intericonicidade será possível criar uma arqueologia do imaginário humano. Em relação à questão dos espaços, tomamos o trabalho desenvolvido por Foucault. Com a noção de intericonicidade e os gestos arqueogenealógicos de Foucault, buscamos compor nossa metodologia para analisar as imagens produzidas em filmes franceses de horror. A escolha por este tipo de filme se deve ao fato de que nossas angústias e medos, representados nessas produções, podem ser analisados como objetos de investigação histórica.*

Palavras-chave: *Espaços. Discurso-corpo. Intericonicidade. Heterotopia. Utopia.*

Introdução

Este trabalho surgiu no seio das discussões realizadas no LABEDISCO, precisamente, nos vários encontros em que se discutia a questão de *como lidar com o discurso fílmico*, enquanto objeto de estudo constituído pelas imagens em movimento dos corpos em produções fílmicas, sobretudo, as de horror.

Advertimos que a discussão empreendida aqui se aproxima mais dos trabalhos realizados por Foucault na medida em que optamos por lidar com a análise arqueogenealógica que, no dizer de Dreyfus e Rabinow, “representa o mais importante esforço contemporâneo não só de desenvolver um método para o estudo dos seres humanos, mas de diagnosticar a situação atual de nossa sociedade” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. XV).

Foucault, de quem Courtine se inspirou para aperfeiçoar sua noção, declarou em *A ordem do discurso* que “as coisas murmuram, de antemão, um sentido, que nossa linguagem precisa fazer manifestar-se” (FOUCAULT, 1996, p.48). Neste sentido, deve-se pensar “o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo caso” (FOUCAULT, 1996, p. 53). Mas “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 1996, p. 52-53).

¹ Bolsista de doutorado da CAPES pelo PPGMLS da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e integrante da equipe de colaboradores do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo (LABEDISCO/CNPq). Trabalho orientado pelo Prof. Dr. Nilton Milanez (UESB).

Ao que tudo indica, Foucault buscou evidenciar que as palavras e as coisas se encontram nos discursos na medida em que vivemos em sociedades dos discursos, lugar onde “as estruturas da linguagem dão forma à ordem das coisas” (FOUCAULT, 2000, p. 81). Dessa maneira podemos dizer que “tudo se torna discurso”, (DERRIDA, 1995, p.232).

O plano da discussão que apresentamos começa com a seção sobre o nascimento da noção da intericonicidade, quando aí tratamos do seu percurso evolutivo nos trabalhos de Courtine e da crítica courtiniana à semiologia de Barthes. Em seguida, discutiremos sobre a questão dos espaços como componente das imagens sejam elas fixas ou em movimento. Tratamos ainda da intericonicidade como memória do acontecimento e de seus espaços, e, ao mesmo tempo como dispositivo de verdade ao fazer uso de imagens e de discursos, efeitos materiais dos acontecimentos.

Uma crítica à semiologia de Barthes no nascimento da intericonicidade

A noção de intericonicidade aparece como ferramenta teórica central em Courtine, precisamente, no seu seminário sobre antropologia e a história das imagens em 2003. Sua preocupação inicial era assinalar o caráter discursivo das imagens para se afastar dos trabalhos que as aproximavam do modelo de língua esboçado no seio do estruturalismo saussuriano (cf. COURTINE, 2013, p. 157; MILANEZ, 2013b). Para dar este caráter discursivo a intericonicidade, Courtine buscou aproximá-la da noção de interdiscurso muito difundida pela escola francesa de análise do discurso de que fez parte junto com Pêcheux (cf. MILANEZ, 2013a).

Nesta perspectiva, o interdiscurso é 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). Ao que parece, este traço ligado ao interdiscurso ficou naquele momento inicial da história da intericonicidade quando Courtine ainda buscava aperfeiçoá-la, tendo em vista que logo depois ele optou em redesenhar sua noção com a arqueogenealogia de Foucault, mas com olhos na semiologia da imagem de Barthes deixando pra trás o interdiscurso, ou seja, 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 [...] (COURTINE, 2013, p. 155).

Esses dois elementos de que fala Courtine foram tomados dos empreendimentos realizados por Foucault; o primeiro da arqueologia do saber e o segundo da genealogia do poder. O domínio de memória diz respeito aos

enunciados que não são mais nem admitidos nem discutidos, que nem definem mais, conseqüentemente, nem um corpo de verdade nem de validades, mas em relação aos quais se estabelecem laços

de filiação, gênese, transformação, continuidade e descontinuidade histórica (FOUCAULT, 1987, p. 65).

Quanto ao termo dispositivo, ele aparece inicialmente na maquinaria teórica de Foucault como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (FOUCAULT, 1979, p. 137). Tanto a noção de domínio de memória quanto o sentido inicial de dispositivo em Foucault parecem ter uma relação com a concepção de linguagem desenvolvida por Barthes na medida em que ela “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). Nestes termos, observou Deleuze (1992, p.2), “é curioso como Barthes e Foucault insistirão mais e mais numa pragmática generalizada” capaz de a linguística renovar.

Este fato parece ter sido ignorado por Courtine quando diz que partiu “de uma crítica da semiologia da imagem, da 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); ou seja, “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” (COURTINE *apud* MILANEZ, 2013b, p. 45). Mas, por outro lado, Courtine 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).

Ora, se temos, em Barthes, uma concepção de linguagem bem próxima daquela que Foucault demonstrou em seus empreendimentos, subvertendo as noções de discurso e de enunciado, então, a crítica que aparece em *Decifrar o corpo*, feita por Courtine sobre a semiologia da imagem, não teria razão de existir e isto nos coloca diante do desafio de resolver tal impasse. 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 articulada. 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 ações que contam com os recursos audiovisuais e digitais. Ao que parece, nossa memória visual funciona reciprocamente com a linguagem articulada, ou seja, na sua forma de discurso.

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 *Ceci 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 estabelecer e 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.

Se há um pecado em Barthes, ele é causado pelo princípio limitativo restringe sua análise à busca de “reconstituir o funcionamento dos sistemas de significação da língua” (BARTHES, 1971, p. 103); Mas este pecado não é de todo grave, visto que a língua concebida por Barthes não é aquela de Saussure. Sua concepção de linguagem nos permite estabelecer um diálogo com a arqueogenealogia foucaultiana. A própria 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.

A intericonicidade como memória do acontecimento e dos espaços

A questão da memória sobreposta à questão dos espaços junto às imagens não é tão recente quanto parece. Ela está ligada a arte da memória. Provavelmente tenha surgido ainda “na Antiguidade grega e nos foi transmitidas por alguns grandes textos latinos (o *De oratore* de Cícero, a *Institutio oratoria* de Quintiliano e a *Ad Herennium* de autor desconhecido)” (DUBOIS, 1993, p. 314). Os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*) eram “duas noções completamente fundamentais, todo o tempo retomadas em todos os tratados” sobre a arte da memória (cf. DUBOIS, 1993, p. 314). Nesta

perspectiva, Cícero nos ensina em seu texto *De oratore* (II, 86, 351-354 *apud* DUBOIS, 1993, p. 315) que “os lugares são tabuinhas de cera nas quais se inscreve; as imagens são as letras que nelas se escrevem”. Estes ensinamentos de Cícero nos servem para repensar a intericonicidade como algo que articula em sua estrutura os *loci* (lugares, espaços).

A difusão planetária das imagens, sejam elas fixas (fotografias) ou em movimento (vídeos/filmes), tem sido responsável por determinar o que memorizamos dos acontecimentos. Em *Regarding The Torture of Others*, artigo publicado no New York Times (23/05/2004), Susan Sontag constatou justamente isso em relação às fotografias (cf. COURTINE, 2013, p. 156). Mas por mais que se falem das imagens situando-as a determinado espaço, os *loci* sempre aparecem como algo acessório quando na realidade eles “formam a estrutura do dispositivo de memória” (DUBOIS, 1993, p.315). Ora, se a intericonicidade diz respeito à “rede de reminiscências pessoais e de memórias coletivas que religam as imagens umas as outras”, como quer Courtine (2013, p. 157); então não os *loci* podem ser negligenciados, visto que eles estruturam o dispositivo de memória. Se no passado eles estavam ligados à Retórica, por que não tratar deles na intericonicidade, já que ela é uma noção discursiva e de memória? Esta questão nos leva a defender a tese de que eles são necessários já que fazem parte do jogo da arte da memória, tendo as imagens e os *loci* como complementos fundamentais (cf. DUBOIS, 1993, p.314). Daí, pode se pensar com Cícero que “a ordem dos lugares conservam a ordem das coisas, pois as imagens lembram as próprias coisas”. Isso nos faz lembrar de que “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 ‘conto’: qualquer coisa já é um discurso em si” (VERNET, 1994, p. 90).

Estamos vivendo numa época de sobreposições não só dos espaços, do encontro e do desencontro, como constatou Foucault (2001), mas das imagens, das mídias digitais, da escrita, do audiovisual, do virtual, do hipertexto. Estes recursos midiáticos têm sido cada vez mais usados no registro de acontecimentos. A Guerra do Vietnã talvez tenha sido o acontecimento mais fotografado e filmado no século XX. Tais registros motivaram protestos em todo o mundo, principalmente no *Maio de 68*, acontecimento descrito e analisado por Barthes neste mesmo ano (cf. BARTHES, 1968). Em Araújo e Milanez (2015), tratamos de retomar a questão “como pode um acontecimento ser escrito?” feita por Barthes para demonstrar que os filmes franceses de horror da primeira década do século XXI, como *Frontière(s)* e *À l'interieur*, trazem de volta alguns acontecimentos políticos em sua estrutura fílmica por meio do uso das imagens em movimento destes acontecimentos.

As imagens (1) e (2) são exemplos disso. Quando olhamos para a imagem (1), fotografia premiada feita por Huynh Công Út em 8 de junho de 1972, não vemos apenas a menina vietnamita Phan Thị Kim Phúc, figura central desta fotografia, juntamente com outras crianças e soldados, como se fosse uma espécie de “*isso é isso, é tal*” (cf. BARTHES, 1984, p. 14, grifo do autor); mas o registro de um acontecimento. Diríamos com Foucault (1996, p. 57-58, grifo nosso) que o acontecimento “produz-se como efeito *de* e *em* uma dispersão material”. A fotografia feita por Huynh Công Út é parte desta dispersão material da Guerra do Vietnã. Sua difusão pela mídia globalizada a

transformou em memória deste acontecimento que ecoou nos quatro cantos do planeta. Ela está inscrita em nossa memória coletiva, nesta parte da cultura visual globalizada que compartilhamos.



Imagem 1 - Guerra do Vietnã
Fotografia feita por Huynh Công Út (1972)



Imagem 2 –
Fotograma de Martyrs (2008)

Quando vemos a imagem (2), um fotograma do filme francês de horror, *Martyrs* do diretor Pascal Laugier, lançado em 2008, logo a associamos à imagem (1). Deste modo, a imagem (2) é o indício da imagem (1). Para Courtine (2013, p. 45):

este tipo de análise permite compreender, de passagem, um dos aspectos daquilo que a globalização faz às imagens [...] a difusão e a multiplicação planetária dos objetos da cultura são proporcionais a sua rarefação e a sua uniformização.

Ora, se “estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob forma de relação de posicionamento”, como quer Foucault (2001, p.413), ao discutir a questão dos espaços, e “a fotografia constitui um dos quadros sociais essenciais da memória contemporânea, um dos suportes ao mesmo tempo material e físico da cultura visual de nossas sociedades”, como quer Courtine (2013, p. 157); então, precisamos ouvir a voz de Barthes dizendo: “Volte à fotografia” (BARTHES, 1984, p.17) para percebermos que os objetos dispostos no espaço da imagem (1) são efeitos de um acontecimento, a Guerra do Vietnã, cuja “fotografia transforma o sujeito em objetos, e até mesmo, se é possível falar assim em objeto de museu” (BARTHES, 1984, p.26). Diríamos que a imagem (1) é um registro do lugar que conserva a ordem das coisas no acontecimento da guerra, neste caso, o lugar das vítimas: crianças, idosos, mulheres. É justamente o posicionamento de vítima que sofre os efeitos de um conflito armado que o filme de Pascal Laugier vai explorar para iniciar sua trama fílmica. Por isso, quando olhamos a imagem (2), nosso olhar discursivo nos convida a acessar a imagem (1) perpetuada pela história como foto de guerra, cujos sujeitos estão pesos à guerra pelo espaço de guerra registrado pelo ato fotográfico que captura o ataque aéreo, tornando a enunciação também uma prisioneira de guerra. É este mesmo olhar que atualiza a imagem (1) na imagem (2).

Neste sentido, a personagem central do filme *Martyrs*, Lucie, é tão vítima do sistema quando a menina vietnamita Phan Thị Kim Phúc, figura central da fotografia de Huynh Công Út. Tanto a história de Lucie quanto a de Kim Phúc se passa no início dos anos de 1970, época em que nascia Pascal Laugier, auge da Guerra do Vietnã. Mas, ao contrário de Phan Thị Kim Phúc, que se

tornou embaixadora da boa vontade pelas Nações Unidas, Lucie atormentada pelas lembranças dos martírios que sofria no cativeiro, ante de fugir, ela revolve se vingar 15 anos mais tarde, e o faz, até perceber que tudo não acabou porque deixará ser prisioneira e sempre sofrerá outros martírios que lembram experiências feitas pelos médicos nazistas na II Guerra Mundial. Ao que parece, Lucie nunca deixará de ser vítima das lembranças de seus algozes, como aquelas crianças da foto. A imagem de Phan Thị Kim Phúc fotografada menina a faz dela prisioneira perpétua, não de guerra, mas da guerra em sua ordem de desumanizar o humano ou em sua desordem humana que se torna objeto de guerra fotografado.

Em Araújo (2014), tratei de demonstrar que estas redes de imagens e de discursos, retomados pelos filmes de horror, são atravessadas pelas utopias e pelas heterotopias na medida em que a maioria delas se inspira em acontecimentos de crises políticas e lança mão de suas imagens, efeitos materiais desses acontecimentos, como tratamos em Araújo e Milanez (2015).

As imagens (3), (4) e (5), fotogramas do filme *Frontière(s)*, assinado por Xavier Gens são exemplos disso: são imagens reais da Crise dos Subúrbios que começou nos arredores de Paris em 2005 e se espalhou por todas as grandes cidades francesas; são imagens de outros espaços em outro espaço que circulou e circulará por outros espaços. São utópicas porque estão num espaço fílmico, idealizado para o horror e heterotópicas porque remetem a outro espaço. Mas há uma questão latente devemos esclarecer por que estas imagens estão sendo utilizadas num filme deste tipo?



Imagem 3



Imagem 4



imagem 5

Fotogramas de *Frontière(s)* (2007)

Diríamos que elas, as imagens (3), (4) e (5), fazem parte do dispositivo (fílmico) de verdade para dar o efeito de verdade à história mostrada. Ao que tudo indica este agenciamento da verdade por meio do uso de imagens reais em filmes de horror tenha surgido na década de 1970, com os trabalhos dos diretores americanos George Andrew Romero e Wes Craven (cf. ARAUJO; MILANEZ, 2015). Em trabalhos anteriores, o nomeamos de efeito de verdade, hoje rebatizamos de dispositivo, já que se trata de agenciamento da verdade para dar o efeito de verdade não apenas nos filmes de horror, mas de produções que tentam criar um clima de documentário.

Considerações finais

Prometemos inicialmente tratar do tema que aparece no título, mas acabamos saindo em defesa de Barthes na crítica feita por Courtine; quando nos damos conta já não havia tanto espaço para explorar, de forma ontológica, mais a relação entre a fotografia feita por Huynh Công Út com o fotograma do

filme *Martyrs*. Apesar disso, conseguimos falar, de uma maneira bastante breve, sobre o *dispositivo de verdade* nos filmes de horror e dos *loci* (lugares, espaços) como responsáveis pela estrutura do dispositivo de memória. Por isso, a questão dos espaços não pode ser negligenciada na intericonicidade. Neste sentido, a intericonicidade, como noção discursiva, que supõe relacionar conexões de imagens não pode ser pensada sem o componente espacial, já que esta forma a estrutura do dispositivo de memória e está é atravessada por utopias e heterotopias. Mas julgamos que a noção de intericonicidade é tão tributária de Foucault, quanto de Barthes. Mesmo Courtine procurando distanciá-la da semiologia da imagem de Barthes, isto serve como limite daquilo que ela é e daquilo que ela não é. O que não foi possível discutir aqui, faremos em futuras discussões.

Referências

ARAUJO, A. P. 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, 2014.

_____. ; MILANEZ, N. O horror fílmico na ordem do corpo e da escritura do acontecimento. In: HASHIGUTI, S. T.; TAGATA, W. M. (org.) **Anais do CID: III Colóquio Nacional e II Colóquio Internacional do Grupo de Pesquisa o Corpo e a Imagem no Discurso**, Uberlândia – MG, 16 e 17 de abril de 2015. Uberlândia: Instituto de Letras e Linguística, 2015. Disponível em: <<http://www.cecle.ileel.ufu.br/cid/anais/>>.

BARTHES, R. L'écriture de l'événement. In: **Communications**, 12, 1968, p. 108-112. Disponível em:<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968num_12_1_1175>. Acesso fev. 2015.

_____. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. – São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, R. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COURTINE, J-J. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. – Petrópolis, RJ: 2013.

DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, J. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In:_____. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. - São Paulo: Perspectiva, 1995.

DREYFUS; H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução de Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro; revisão técnica de Vera Portocarrero, tradução da introdução de 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.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

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

_____. As palavras e as imagens. In: _____. **Ditos e escritos II** - Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. Outros espaços. In: _____. **Ditos e escritos III** – Estética: literatura e pintura, cinema e música. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MILANEZ, N. **Discurso e imagem em movimento**: o corpo horrorífico do vampiro no trailer. – São Carlos-SP: Claraluz, 2011.

_____. 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.

VERNET, M. Cinema e narração. In: AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 1994.