



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
PRISCILLA RODRIGUES SIMÕES

**CONSTITUIÇÃO SUBJETIVA E MATERIALIDADE DIGITAL EM NAQOYQATSI:
CONDIÇÃO DE (IM)POSSIBILIDADE DA SOCIEDADE TECNOLÓGICA**

Palhoça
2018

PRISCILLA RODRIGUES SIMÕES

**CONSTITUIÇÃO SUBJETIVA E MATERIALIDADE DIGITAL EM NAQOYQATSI:
CONDIÇÃO DE (IM)POSSIBILIDADE DA SOCIEDADE TECNOLÓGICA**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Solange Maria Leda Gallo

Palhoça
2018

PRISCILLA RODRIGUES SIMÕES

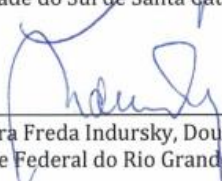
**CONSTITUIÇÃO SUBJETIVA E MATERIALIDADE DIGITAL EM NAQOYQATSI:
CONDIÇÃO DE (IM)POSSIBILIDADE DA SOCIEDADE TECNOLÓGICA**

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 27 de julho de 2018.



Professora e orientadora Solange Maria Leda Gallo, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina



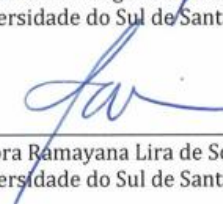
Professora Freda Indursky, Doutora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

presente por videoconferência

Professor Rodrigo Oliveira Fonseca, Doutor
Universidade Federal do Sul da Bahia



Professora Nádia Régia Maffei Neckel, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professora Ramayana Lira de Sousa, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

S61 Simões, Priscilla Rodrigues, 1982-

Constituição subjetiva e materialidade digital em Naqoyqatsi: condição de (im)possibilidade da sociedade tecnológica / Priscilla Rodrigues Simões. – 2018.

207 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (Doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.

Orientação: Prof. Dra. Solange Maria Leda Gallo

1. Análise do discurso. I. Gallo, Solange Leda. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

Ficha catalográfica elaborada por Carolini da Rocha CRB 14/1215

AGRADECIMENTOS

Tenho muito a agradecer, muitos a quem agradecer, e não só por esta tese. Agradeço, inicialmente, pela oportunidade de ter escrito esta tese. Agradeço a minha família pelo apoio e, inclusive, pela cobrança. Afinal, temos que realizar os sonhos aos quais nos propomos, não basta sonhar. Agradeço à Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL) que, através de seus docentes do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL), contribuiu para minha formação, concedendo-me o espaço necessário para a conclusão dessa longa jornada de quatro anos. Esse espaço significa o espaço de aprendizado, de diálogo, de cooperação e de suporte que é necessário para que um trabalho como esse seja realizado e finalizado. Esse espaço também significou um lugar de retorno à vida acadêmica da qual eu já estava, há muito, distanciada. Foi necessário, para isso, não só meu desejo e a existência de uma instituição que me acolhesse, mas, principalmente, que houvesse uma fonte de renda que me garantisse a existência material nesse período, pois, como muitas vezes repeti, as condições materiais de existência dizem muito sobre a possibilidade de ser pesquisador nesse país. Logo, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos que me permitiu realizar o doutorado na UNISUL, sem ônus financeiro, sem o pagamento de taxas, sem comprometer meu orçamento e garantindo a sobrevivência da minha família. Sou grata por viver em um momento histórico em que o sonho de uma mulher chefe-de-família e professora tornar-se doutora pôde ser realizado. O Brasil de 2014 prometia muito mais do que vivenciamos em 2018, por isso, sempre acredito que haverá ainda um Brasil melhor.

Gratidão imensa tenho às minhas famílias: *pequena* (da minha casa, a família que orienta meu coração: Isadora) e *grande* (de todos os sobrenomes que carrego, que me precederam e que me fizeram existir); *escolhida* (amigas e amigos que orientam minha vida) e a que me *escolheu* (minhas orientadoras, meus professores e colegas de doutorado). Agradeço à minha família infinita, que são todos aqueles com quem entramos em contato ao longo de nossa vida. Não saberia dizer a quantidade, ou mesmo lembrar, quantas ajudas recebi através de palavras, gestos, convites para cafés e conversas de conhecidos ou desconhecidos que foram aparecendo ao longo do caminho de doutorado. Agradeço a todos que rezaram por mim com sua fé inabalável. Afinal, sou grata à Sol que aceitou, com amor, o desafio de orientanda que eu sou. Meu amor e gratidão a todos que estiveram comigo nesta jornada!

Dedico esta pesquisa às futuras gerações que poderão, talvez, retomar, confirmar ou transformar as hipóteses lançadas nessas páginas. Isadora é o meu motivo de lançar este olhar ao futuro.

**EU, ETIQUETA
(DRUMMOND, 1984)**

*Em minha calça está grudado um nome
que não é meu de batismo ou de cartório,
um nome... estranho.
Meu blusão traz lembrete de bebida
que jamais pus na boca, nesta vida.
Em minha camiseta, a marca de cigarro
que não fumo, até hoje não fumei.
Minhas meias falam de produto
que nunca experimentei,
mas são comunicados a meus pés.
Meu tênis é proclama colorido
de alguma coisa não provada
por este provador de longa idade.
Meu lenço, meu relógio, meu chaveiro,
minha gravata e cinto e escova e pente,
meu copo, minha xícara,
minha toalha de banho e sabonete,
meu isso, meu aquilo,
desde a cabeça ao bico dos sapatos,
são mensagens,
letras falantes,
gritos visuais,
ordens de uso, abuso, reincidência,
costume, hábito, premência,
indispensabilidade,
e fazem de mim homem-anúncio itinerante,
escravo da matéria anunciada.
Estou, estou na moda.
É duro andar na moda, ainda que a moda
seja negar minha identidade,
trocá-la por mil, açambarcando
todas as marcas registradas,
todos os logotipos do mercado.
Com que inocência demito-me de ser
eu que antes era e me sabia*

*tão diverso de outros, tão mim mesmo,
ser pensante, sentinte e solidário
com outros seres diversos e conscientes
de sua humana, invencível condição.
Agora sou anúncio,
ora vulgar ora bizarro,
em língua nacional ou em qualquer língua
(qualquer, principalmente).
E nisto me comparo, tiro glória
de minha anulação.
Não sou - vê lá - anúncio contratado.
Eu é que mimosamente pago
para anunciar, para vender
em bares festas praias pérgulas piscinas,
e bem à vista exibo esta etiqueta
global no corpo que desiste
de ser veste e sandália de uma essência
tão viva, independente,
que moda ou suborno algum a compromete.
Onde terei jogado fora
meu gosto e capacidade de escolher,
minhas idiossincrasias tão pessoais,
tão minhas que no rosto se espelhavam
e cada gesto, cada olhar
cada vinco da roupa
sou gravado de forma universal,
saio da estamparia, não de casa,
da vitrine me tiram, recolocam,
objeto pulsante mas objeto
que se oferece como signo de outros
objetos estáticos, tarifados.
Por me ostentar assim, tão orgulhoso
de ser não eu, mas artigo industrial,
peço que meu nome retifiquem.
Já não me convém o título de homem.
Meu nome novo é coisa.
Eu sou a coisa, coisamente.*

RESUMO

Nesta pesquisa, através da análise de *Naqoyqatsi* (REGGIO) e a partir das noções teórico-metodológicas da Análise de Discurso, questionamos quais são as filiações ideológicas da materialidade digital no contexto da sociedade tecnológica, e por que algumas dessas filiações são mais disseminadas do que outras. Questionamos também de que modo o digital torna-se peça fundamental para a configuração da *formação social* e dos processos de assujeitamento contemporâneos, sem perder de vista que o digital é uma das materialidades constitutivas de *Naqoyqatsi*. Analisamos, para isso, as redes de filiação do digital ao militarismo, ao científico, aos esportes e ao universo midiático, todos materialmente imbricados nessa discursividade. Com base nessa análise, entendemos que **a materialidade constitutiva da formação social contemporânea é a materialidade digital**. Consideramos que *Naqoyqatsi* funciona como um *Arquivo Discursivo* e que se constitui como um *Acontecimento Discursivo*. Nossa hipótese de interpretação sobre essa discursividade é de que ela discorre sobre a transformação da *Forma-Sujeito Histórica Capitalista* em *Forma-Sujeito Histórica Capitalista Tecnológica* a partir do atravessamento da materialidade digital em todas as instâncias da sociabilidade. Transformação essa que produz consequências para os processos de subjetivação contemporâneos.

Palavras-chave: Discurso fílmico. Materialidade digital. Forma-Sujeito Histórica Capitalista Tecnológica.

ABSTRACT

In this research, through the analysis of *Naqoyqatsi* (REGGIO) and from the theoretical-methodological notions of Discourse Analysis, we questioned the ideological affiliations of digital materiality in the context of technological society, and why some of these affiliations are more widespread than others. We also question how digital becomes a fundamental element of the configuration of social formation and contemporary subjectivation processes, without losing sight of the fact that digital is one of the constitutive materialities of *Naqoyqatsi*. For this, we analyze the networks of affiliation from digital to militarism, to scientific, to sports and to the media universe, all materially related in this discursiveness. Based on this analysis, we understand that **the constitutive materiality of contemporary social formation is digital materiality**. We consider that *Naqoyqatsi* functions as a *Discursive Archive* and constitutes a *Discursive Event*. Our hypothesis of interpretation about this discursiveness is that it discusses the transformation of the *Form-Subject Historical Capitalist* into *Form-Subject Historical Capitalist Technological* from the crossing of digital materiality in all instances of sociability. Transformation that produces consequences for the processes of contemporary subjectivation.

Keywords: Film discourse. Digital materiality. Form-Subject Historical Capitalist Technological.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Torre de Babel (00:43)	52
Imagem 2 – Aproximação da Torre de Babel 2 (01:17)	58
Imagem 3 – Prédio em Ruínas (02:50).....	59
Imagem 4 – Bebê no espaço (42:08)	61
Imagem 5 – Circuitos (46:05)	61
Imagem 6 – Satélites (45:01).....	63
Imagem 7 – Fibras percorrendo o globo (45:14)	63
Imagem 8 – Lançamento Foguete (45:30)	63
Imagem 9 – Chuva de Meteoros (05:48).....	74
Imagem 10 – Pirâmide digital (06:21).....	74
Imagem 11 – Pontos Luminosos (08:51)	74
Imagem 12 – 0101 (09:20)	74
Imagem 13 – Códigos computacionais (10:05).....	75
Imagem 14 – Ondas Revoltas (10:29)	75
Imagem 15 – Miramax	86
Imagem 16 – Miramax e Soderbergh	86
Imagem 17 – Hidrelétrica (31:57)	90
Imagem 18 – Refinaria de petróleo (32:42)	90
Imagem 19 – Ponte (33:06)	90
Imagem 20 – Bandeira USA e poluição (35:09)	90
Imagem 21 – Cédulas (35:39)	91
Imagem 22 – Bolsa de Valores (36:55).....	91
Imagem 23 – Moedas (37:37).....	91
Imagem 24 – Política (38:19)	91
Imagem 25 – Trem (59:09).....	93
Imagem 26 – Modernidade (59:35)	93
Imagem 27 – Teste segurança (01:00:10)	93
Imagem 28 – Espetáculo midiático (38:31)	97
Imagem 29 – Espetáculo do Oscar (39:02)	97
Imagem 30 – <i>Talkshow</i> (39:35)	97
Imagem 31 – Personalidades (39:40)	97
Imagem 32 – Espetáculo e prática social (40:12)	98
Imagem 33 – Templo do espetáculo (40:27)	98
Imagem 34 – Capitólio USA (40:34)	98
Imagem 35 – Estátua da Liberdade (41:56)	98
Imagem 36 – Bill Clinton (46:02)	100
Imagem 37 – Políticos (38:19).....	100
Imagem 38 – Marilyn Monroe (39:40).....	100
Imagem 39 – Beatles (49:46).....	100
Imagem 40 – Memória e imagem (01:04:41).....	110
Imagem 41 – Silogismo 0101 (09:20).....	116
Imagem 42 – Circularidade (25:58)	116
Imagem 43 – Circuitos (46:05)	116
Imagem 44 – <i>Naqoyqatsi</i> (01:22:18)	120
Imagem 45 – Multidão Fantasmagórica (07:05).....	120
Imagem 46 – Pontos Luminosos (08:51)	123
Imagem 47 – Mundo conectado (09:40).....	123

Imagem 48 – Fios (08:19)	123
Imagem 49 – Militares (11:59).....	125
Imagem 50 – Soldados em marcha (12:17).....	125
Imagem 51 – Guerra (12:41)	125
Imagem 52 – Caças (13:56).....	125
Imagem 53 – Hitler (45:47).....	130
Imagem 54 – Bush (53:16).....	134
Imagem 55 – Bin Laden (49:04)	134
Imagem 56 – Bomba Atômica (56:29).....	134
Imagem 57 – Acidente previsto (01:00:41)	134
Imagem 58 – Satélites (45:01).....	138
Imagem 59 – Torres de transmissão (46:45)	138
Imagem 60 – Antenas (46:23)	138
Imagem 61 – Digital – <i>Big Data</i> (46:23).....	138
Imagem 62 - Einstein (14:07).....	142
Imagem 63 – Química (14:19)	142
Imagem 64 – Militares marchando em círculo (14:48)	142
Imagem 65 – Ondas (17:03)	144
Imagem 66 – Nadadores (17:32).....	144
Imagem 67 – Fertilização <i>in vitro</i> (19:09)	144
Imagem 68 – Cientista em laboratório (18:08)	144
Imagem 69 – Imagem corpo humano (19:37)	145
Imagem 70 – Bebês (20:51)	145
Imagem 71 – Ovelha <i>Dolly</i> (21:05)	145
Imagem 72 – Sigla IBM (01:01:17)	151
Imagem 73 – Ginasta (21:30).....	155
Imagem 74 – Velocistas USA (26:32)	155
Imagem 75 – Números na tela e atleta (23:58).....	155
Imagem 76 - Esgrima e eletrocardiograma (24:06).....	155
Imagem 77 – Multidão (25:08)	156
Imagem 78 – Exercícios (25:41).....	156
Imagem 79 – Patinadora USA (26:06)	156
Imagem 80 – Sujeito e simbólico (56:12)	159
Imagem 81 – Simbólico (01:04:41)	159
Imagem 82 – Engrenagens (01:04:51).....	159
Imagem 83 – Códigos de Barra (01:07:21).....	163
Imagem 84 – Tela é espelho (01:03:05).....	163
Imagem 85 – Revolta (01:10:42).....	164
Imagem 86 – Menina Aterrorizada (01:14:08)	164
Imagem 87 – Rosto em raio-X (27:36)	173
Imagem 88 – Expressões faciais e gestos (28:42)	173
Imagem 89 – Olhar atento ao outro (29:44)	173
Imagem 90 – Afeto (30:59).....	173
Imagem 91 – Salto para o futuro (01:21:23)	179
Imagem 92 – Menino (01:15:01).....	179
Imagem 93 – Mulher (01:15:18)	179
Imagem 94 - Homem (01:15:38).....	179

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - IDEOLOGIA E EFEITOS DE SENTIDO NA ANÁLISE DE DISCURSO	19
CAPÍTULO 2 - NAQOYQATSI: DISCURSO ARTÍSTICO.....	42
CAPÍTULO 3 – CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DE NAQOYQATSI.....	86
3.1 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 1: <i>SOCIEDADE DO CONSUMO</i>	86
3.2 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 2: <i>SOCIEDADE DO ESPETÁCULO</i>	96
CAPÍTULO 4 - NAQOYQATSI: UM ARQUIVO CONSTITUÍDO POR IMAGENS DE ARQUIVO.....	100
4.1 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 1: ARQUIVO MUDIÁTICO	100
4.2 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 2: ARQUIVO MILITAR	119
4.3 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 3: ARQUIVO DA CIÊNCIA	141
4.4 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 4: ARQUIVO ESPORTIVO	154
CAPÍTULO 5 - SUBJETIVIDADE EM NAQOYQATSI	159
5.1 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 1: O SUJEITO E O SIMBÓLICO.....	159
5.2 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 2: A RESISTÊNCIA DO SUJEITO.....	164
5.3 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 3: TEMPORALIDADE E PRÁTICA SOCIAL	171
5.4 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 4: DEVIR	178
CAPÍTULO 6 – NÃO-CONCLUSÃO, UM RETORNO A PÊCHEUX.....	184
CONCLUSÃO, OU BREVE TENTATIVA DE FECHO	193
REFERÊNCIAS	202

INTRODUÇÃO

Trilhando os caminhos de uma discussão, iniciada em nossa pesquisa de mestrado em 2007, sobre as diferentes materialidades que constituem determinada discursividade, analisamos, nesta pesquisa, alguns recortes de sequências discursivas fílmicas de um documentário. Situando-nos na teoria do discurso, mas abrindo nossa gama de leituras para outros teóricos da arte e da psicanálise, da sociologia e da ciência, da tecnologia e da filosofia, propomos uma análise discursiva de *Naqoyqatsi* (2002). Conhecido ainda como *Naqoyqatsi: Life as War*, o terceiro filme da trilogia *Qatsi* é um documentário norte-americano lançado em 2002, produzido pelo cineasta Godfrey Reggio, com trilha sonora composta por Philip Glass, e solos executados pelo violoncelista Yo-Yo Ma. A trilogia *Qatsi* - da qual *Naqoyqatsi* faz parte - é composta, ainda, por *Koyaanisqatsi* (1983) e *Powaqqatsi* (1988). Resumidamente, podemos dizer que o primeiro dos documentários apresenta uma narrativa audiovisual sobre a vida citadina, o modo de vida urbano, industrial, no contexto dos países considerados economicamente desenvolvidos. O segundo documentário mobiliza imagens referentes ao modo de vida rural, telúrico, artesanal, aludindo às culturas de países em desenvolvimento, ou subdesenvolvidos, nos quais a natureza ainda tem lugar. Ambas as obras são sonoramente ambientadas pelo mesmo compositor: Philip Glass.

O fator decisivo para a escolha desta produção cinematográfica foi, primeiramente, a perspectiva da contradição que ela instaura em relação às demais produções audiovisuais que abordam o tema da sociedade tecnológica digital. Em *Naqoyqatsi* é apresentada a filiação da tecnologia à guerra, à violência em sua forma civilizada e ao potencial de produção do sofrimento humano. Esse viés contraria a ideia de tecnologia neutra, ou instrumento do qual nos apropriamos da forma como nos convêm, para lançar a hipótese de que o digital é a própria materialidade constitutiva da sociabilidade contemporânea, ao mesmo tempo em que é a materialidade que possibilitou a produção do documentário que analisamos.

Nosso argumento para aproximar as diferentes materialidades que constituem o audiovisual, na análise, é que o objeto é sempre objeto *a partir de* um olhar, uma interpretação, uma produção de sentido: nem isolada em termos de materialidade; nem isolada em termos de historicidade; e, não esqueçamos, atravessada pela ordem do inconsciente que carrega, em si, algo de impossível de ser simbolizado. Nas palavras de Saussure: “Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto” (1971, p. 15). Se pensarmos no objeto de uma pesquisa discursiva, também é o ponto

de vista que o cria, o *objeto discursivo* não existe *à priori* e, como qualquer discurso, só tem sentido se tomado em uma rede discursiva de saberes que o antecedem e na qual, em algum momento, ele será sucedido por outros objetos. Pêcheux e Fuchs, no texto *A propósito da Análise Automática do Discurso: atualizações e perspectivas* (1997 [1975]), elaboram três movimentos para a análise de discursos: parte-se da *superfície linguística* (estrutura); elaborase o *objeto discursivo*; e o *processo discursivo* resulta da observação do contexto sócio histórico. Esses três passos indissociáveis podem ser pensados como: a determinação da materialidade a ser observada; a transformação dessa materialidade em objeto teórico a partir da formulação de questões sobre a mesma; e o resultado da relação entre o *objeto discursivo* e a estrutura que o constitui é remetido às condições de produção, isto é, ao contexto sócio histórico. Dizer que o *objeto* não precede o ponto de vista também embasa o argumento de que é possível haver diferentes olhares sobre um mesmo objeto, mas de cada olhar outro *objeto discursivo* resulta. Sob essa perspectiva, análises outras podem apresentar gestos de leitura que não coincidem com aqueles produzidos por um pesquisador específico, o que não invalida qualquer uma das abordagens. Isso por que, na perspectiva discursiva, o ponto de vista constitui-se na forma de um *recorte*, embasado na teoria. Logo, é no dispositivo teórico-analítico que o analista encontra os meios de produzir interpretação.

No intuito, portanto, de pensar o *processo discursivo* de *Naqoyqatsi* buscamos discursos que sustentam os efeitos de sentido produzidos intradiscursivamente e interdiscursivamente a partir do documentário. Na tentativa de desviar-nos da ilusão de “evidência do sentido”, faremos uma leitura do material simbólico pautada em teóricos que pensam - seja na teoria do cinema, ou na filosofia - a categoria da *contradição*, porque entendemos que este é um movimento de análise ensejado por elementos paradoxais presentes no documentário. Na análise da discursividade observada, investigamos como se dá a criação de um imaginário a respeito da *tecnologia digital* na sociedade contemporânea. Imaginário esse que se materializa no simbólico, produzindo efeitos de sentido sobre o desenvolvimento tecnológico e o desenvolvimento social. Pontuamos que o dispositivo tecnológico e as formas de subjetivação que dele advêm não podem ser analisados fora do contexto da globalização, pois as condições de sua produção não podem ser ignoradas, tal como nos lembra Pêcheux ao definir o *processo discursivo*. Tomar um documentário para análise significa entender como se dá a circulação deste material simbólico na mesma sociedade em que ele é produzido, enquanto produto de uma cultura midiática no interior da *sociedade do espetáculo*, lugar de inscrição dessa discursividade. Sabemos que a arte cinematográfica, bem como qualquer objeto simbólico, pode ser absorvida pela determinação ideológica do capital. Apesar de ser

um dizer pouco original, entendemos que tudo pode virar lucro na *sociedade do consumo*, e sendo essa uma das consequências da circulação dos objetos simbólicos na sociedade capitalista, nossa hipótese de leitura não a perde de vista.

Inquietados com essas reflexões, começamos a atentar para a produção cinematográfica contemporânea, e a profusa produção de filmes de ficção científica em que o digital, o virtual e o tecnológico eram problematizados, chamou nossa atenção. Desconfiamos que muito do que pensamos sobre a sociedade tecnológica digital¹ nos foi fornecido por uma indústria, a indústria cinematográfica que nos oferece, ininterruptamente, interpretações sobre nosso modo de organização social. Devido ao fato do aumento tanto das produções audiovisuais quanto de sua circulação e consumo no meio digital, entendemos ser necessário dar atenção a essas discursividades que servem de suporte para a produção de imaginário social na contemporaneidade. Certamente, a *Netflix*² deve ser, atualmente, a maior fonte de imaginário, simbolicamente materializado, disponível, em formato audiovisual, para “livre escolha” de seus espectadores/usuários/clientes. Vale lembrar que esta é uma empresa privada, muito lucrativa, que chegou ao Brasil há poucos anos, mas está atuando desde 1997 no mundo todo, embora existam alguns poucos lugares no globo em que não há *Netflix*: China, Coréia do Norte, Crimeia e Síria, por exemplo, fato que é, no mínimo, curioso. As informações que constam na *Wikipédia* sobre a empresa fornecem uma base de reflexão sobre essa indústria que, na esteira do que foi/é a *Disney*, ou *Hollywood*, traz discursivizados, ou seja, simbolicamente materializados, efeitos de sentido que circulam, constituem e são constituídos, em/por nossa sociedade, a respeito da tecnologia digital.

A grande maioria das ficções do circuito cinematográfico tradicional, digamos, hollywoodiano, apresenta argumentos favoráveis ao viés desenvolvimentista, isto é, a visão de que o avanço científico-tecnológico é sempre um progresso, inevitável e necessário, que só pode ser desenhado e desenvolvido por cientistas, técnicos, engenheiros, especialistas cujas

¹ Estamos usando a designação *sociedade tecnológica digital* para referirmo-nos à formação histórico social dominante na contemporaneidade, pois não pretendemos discutir o que vem a ser, ou não, considerado tecnologia sob a perspectiva do pensamento filosófico. Todas as vezes em que estamos tratando de tecnologia, nessa pesquisa, nos referimos ao digital, ou seja, ao processo de informatização/globalização das sociedades. Alinhamo-nos, teoricamente, à Filosofia da Tecnologia e às elaborações de Andrew Feenberg.

² *Netflix* é uma provedora global de filmes e séries de televisão via *streaming*, atualmente com mais de 90 milhões de assinantes. Fundada em 1997 nos Estados Unidos, a empresa surgiu como um serviço de entrega de DVDs pelo correio. A expansão do *streaming*, disponível nos Estados Unidos a partir de 2007, começou pelo Canadá em 2010. Hoje, mais de 190 países têm acesso à plataforma. Sua primeira série original de sucesso foi *House of Cards*, lançada em 2013. Hoje em dia, a empresa produz centenas de horas de programação original em diferentes países do mundo, querendo aprimorar-se nas aplicações e em novas programações. Os planos foram apresentados no *Mobile World Congress* em Barcelona, Espanha. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Netflix>

decisões são inquestionáveis, ou ininteligíveis por parte da maioria dos leigos. Essa é a perspectiva neoliberal, capitalista, corrente sobre a tecnologia digital em nossa sociedade, e a produção cinematográfica contemporânea massivamente a reitera. Algumas produções lançam questionamentos apocalípticos, outras trazem romances entre homem e máquina (*Her*, 2013 e *Ex_Machina*, 2015), algumas ainda possibilitam pensar em existências paralelas e vida após a morte (*The One I Love*, 2015 e *Discovery*, 2017), outras em alienígenas/máquinas (*Under the Skin*, 2013), elas também podem trazer à tela o futuro que nos espera (*The Giver*, 2014 e *In Time*, 2011). Há também muitos documentários, alguns biográficos, outros sobre *hackers*, ou sobre personalidades e movimentos do digital, e há, até mesmo, aqueles mais clássicos que, sob o modo narrativo da entrevista, registram os relatos dos pioneiros da sociedade digital. Em meio a essa diversidade de materiais, em sua maioria bastante explícitos quanto ao posicionamento alinhado à perspectiva capitalista de desenvolvimento tecnológico, não encontrávamos nenhuma contradição que pudesse ser foco de uma análise mais aprofundada sobre os possíveis *outros sentidos* da sociedade tecnológica digital.

Lembramos, então, da trilogia *Qatsi*, de Godfrey Reggio, que foi objeto de nossa pesquisa de mestrado sobre a interpretação do audiovisual, e que forneceu, com seu capítulo final, um paradoxo para o qual nosso interesse despertou. Voltamos, portanto, ao terceiro documentário da trilogia, lançado em 2002, e entendemos que, apesar dos países ricos terem vivido a constituição da sociedade digital desde a década de 70, o Brasil começava a ter esta experiência de conexão em massa apenas nos idos do ano 2000. Desse modo, a atualidade desta produção cinematográfica encontrava seu lugar de interpretação em nosso território. Nesta pesquisa, apresentamos nosso gesto de interpretação sobre esse objeto simbólico, o documentário que encerra a trilogia: *Naqoyqatsi*. O motivo pelo qual esse documentário foi selecionado para análise é a relação proposta nessa discursividade entre a materialidade digital enquanto materialidade constitutiva da sociedade tecnológica, e essa mesma materialidade como constitutiva do próprio documentário numa relação de contradição, no contexto da sociedade de consumo. Acreditamos que esta materialidade audiovisual nos permite, a partir da análise dos funcionamentos que a estruturam, produzir uma leitura atenta aos três eixos da produção de sentidos, conforme Orlandi (2012a): o da *constituição*, o da *formulação* e o da *circulação*. Buscaremos compreender, portanto, sob uma perspectiva de leitura que considera a historicidade, o interdiscurso, a memória discursiva e o inconsciente enquanto elementos constitutivos, quais são as filiações ideológicas dos sentidos produzidos sobre a sociedade tecnológica digital, e por que algumas delas são mais promulgadas do que outras, questionamos também de que modo o digital torna-se peça fundamental para a

configuração da *formação social* e dos processos de assujeitamento contemporâneos, sem perder de vista a relação desse mesmo digital com a produção cinematográfica documental em questão.

Nossa análise será apresentada a partir de três movimentos que constituem a hipótese da presente pesquisa. No primeiro movimento analítico, ou primeiro recorte discursivo, situamos o objeto da pesquisa a partir da própria possibilidade de existência do documentário: a indústria cinematográfica e a sociedade de consumo. Discutiremos as condições de produção do documentário no contexto da *Forma-Sujeito Histórica Capitalista*, para a compreensão do modo de funcionamento, de organização dessa discursividade, pois temos um arquivo audiovisual constituído por arquivos audiovisuais outros que foram extraídos de seu lugar discursivo (canais televisivos, por exemplo) para figurar em outra série de eventos, essa elaborada pelo gesto de leitura do cineasta. Como nosso propósito não é o de seguir a formulação fílmica proposta pelo autor, produzimos, para fins de análise, uma tripartição do documentário a partir de nosso gesto de interpretação dessa discursividade. Há, portanto, três camadas de sentidos que se entrelaçam nesta pesquisa, movimentos de interpretação distintos e sobrepostos: o arquivo midiático, o arquivo cinematográfico e o gesto de interpretação discursivo. Buscaremos entender a articulação entre o modo de dizer de *Naqoyqatsi* e suas condições de produção, pautados nas noções de *interdiscurso*, *memória* e *arquivo*. Nessa primeira sequência discursiva fílmica, analisamos o modo como a *sociedade do consumo* e a *sociedade do espetáculo* constituem as condições de produção do documentário e, ao mesmo tempo, são tematizadas na formulação fílmica. Podemos dizer que esse atravessamento das condições de produção na própria formulação fílmica se explica nos sentidos pré-construídos de valores do consumo e do espetáculo que estão sendo reafirmados na sociedade digital.

No segundo movimento de interpretação de *Naqoyqatsi*, ou segunda sequência discursiva fílmica, analisamos a relação entre a *prática técnica*, o digital, e a *prática política* sob a qual o desenvolvimento de toda a ciência e tecnologia se dá, qual seja, a disputa bélica. Ao propor uma discussão sobre a tecnologia digital, o documentário parte de uma abordagem distinta, de uma filiação de sentido inusitada em relação ao sentido dominante veiculado pelos entusiastas que consideram o digital um passo para além do capital. O direcionamento de sentido proposto explicita, através da repetição exaustiva de cenas que ressoam os saberes do militarismo; e as consequências negativas do desenvolvimento de tecnologias digitais no contexto (e para a finalidade) das guerras através das quais são perpetuados os valores imperialistas da *formação social* capitalista. As imagens que propõem uma relação entre a tecnologia e a guerra estão presentes do início ao fim da narrativa, esse funcionamento de

repetição excessiva de determinadas cenas e temas ajuda-nos a perceber a perspectiva de sentido que *Naqoyqatsi* encerra como alternativa que se opõe à visão dominante sobre a tecnologia, principalmente se tomarmos a cinematografia contemporânea quando aborda o mesmo tema.

Outras relações são estabelecidas entre a tecnologia e a ciência, assim como com os esportes olímpicos - que são aproximadas em *Naqoyqatsi*, por partilharem valores da sociedade do consumo e do espetáculo, valores presentes também na guerra, no militarismo: a competição, a vitória do mais forte, a busca pelo máximo desempenho serão temas abordados ainda no segundo momento de análise. Valores da prática técnica que passaram a ser utilizados para mensurar a qualidade da vida, e até mesmo da morte, dos seres humanos e, inclusive, de outras formas de vida, como a vegetal e a animal. A formulação fílmica pressupõe, assim, a existência de um entrelaçamento entre as diversas instâncias sociais (militar, científica, esportiva, midiática e do consumo) e a tecnologia digital, propondo que se é possível realizar um “feito” científico em um laboratório, ele poderá ser concretizado a partir do momento em que os aparatos técnicos necessários para tanto estejam disponíveis. Assim o foi com a clonagem animal, também o é com a transgenia vegetal e a fertilização humana *in vitro* cujas imagens estão na *formulação* do documentário. Será assim com a criogenia humana que já lida com a possibilidade de ressuscitar pessoas daqui a centenas de anos. Nada escapa à apresentação do desenvolvimento científico tecnológico por meio da materialidade fílmica do documentário que coloca em xeque todas essas questões. Ou seja, ao propor essas relações de sentido, o documentário coloca-se como tomada de posição distinta da dominante na cinematografia não ficcional sobre a sociedade digital, instaurando-se como materialidade que não nega, mas mobiliza, a categoria da contradição para a produção de efeitos de sentidos.

No terceiro e último movimento analítico, deter-nos-emos nas práticas sociais, mais especificamente na questão da subjetivação na sociedade tecnológica digital. As sequências fílmicas que nos remetem à relação entre a tecnologia e a produção de subjetividades são aquelas em que o sujeito é perpassado pelo simbólico, aquelas em que os fios constituem o corpo humano em uma imagem tridimensional, aquelas em que aparecem sujeitos e suas expressões faciais de angústia, terror, satisfação, felicidade, medo. Há, também, algumas sequências fílmicas em que são apresentadas cenas de conflitos civis, manifestações, conflito entre militares e civis, imagens que, em nosso entender, apontam para a contradição do sistema social vigente que se instaura na prática social através das guerras, da pobreza, da miséria, da insalubridade, da exploração e do sofrimento humano que continuam a existir,

apesar de todos os avanços científicos e técnicos já alcançados. Mais uma vez, como estamos diante de um documentário, devemos olhar para o lugar em que se situa essa discursividade em relação à prática social. Já entendemos que as relações entre prática técnica e prática política aparecem materializadas no primeiro e segundo momentos da análise da formulação audiovisual, essas relações tratam das condições de produção da subjetivação na sociedade digital. Dividimos este capítulo em três principais modos de subjetivação possíveis de serem articulados às cenas do documentário. Desse modo, na primeira sequência discursiva fílmica de referência, apresentamos a possibilidade de subjetivação por meio do medo, essa subsequência fílmica traz cenas que remetem interdiscursivamente a um dos impactos negativos do desenvolvimento da sociedade tecnológica digital sob os valores ditados pelo capital: o sofrimento humano. Na segunda subsequência discursiva fílmica, refletimos sobre outra possibilidade de assujeitamento em relação à *Forma-Sujeito Histórica Capitalista*, uma posição definida a partir do modo como o sujeito experencia a passagem do tempo na contemporaneidade, cenas em que aparecem sujeitos convivendo em situações que remetem ao cotidiano: momentos de tranquilidade em meio ao turbilhão da vida civilizada são foco desse gesto analítico. Uma das regularidades dessas cenas, que pode ser facilmente observada quando assistimos ao documentário, é que o tempo se estende, ou seja, a duração da tomada se altera. Para finalizar a análise, apresentamos a terceira subsequência discursiva fílmica de referência cujas cenas interpretamos enquanto subjetivação pela resistência do sujeito em permanecer na posição de recusa em ser tomado pelo turbilhão dos saberes intrínsecos à *Forma-Sujeito Histórica Capitalista*, em sua recusa em ser tomado enquanto máquina do sistema produtivo, enquanto um código numérico que insiste em produzir a homogeneização. No último momento analítico, buscamos compreender, então, como o autor do documentário traz para a textualização fílmica sujeitos que podem ainda lutar para a manutenção de suas crenças, seus valores que, muitas vezes, são contraditórios em relação àqueles ditados pela ideologia dominante, logo, podem ser considerados uma forma de resistência. Portanto, o terceiro movimento temático encerra a nossa análise sobre o documentário com a discussão sobre a constituição subjetiva na sociedade tecnológica digital. Pretendemos, então, com a análise dessa discursividade, compreender os sentidos que se constituem, no documentário, sobre a tecnologia digital e as práticas técnica, política e social, as quais, de acordo com Pêcheux, não podem ser tomadas isoladamente, haja vista seu caráter constitutivo.

CAPÍTULO 1 - IDEOLOGIA E EFEITOS DE SENTIDO NA ANÁLISE DE DISCURSO

Pêcheux, no texto *O mecanismo do (des)conhecimento ideológico* (1996 [1982]), discute as bases de uma teoria materialista do discurso a partir de conceitos althusserianos. Ele pretende, assim, mostrar de que modo estão intrincados o campo ideológico e o campo econômico e, também, pontuar “o caráter intrinsecamente contraditório de qualquer modo de produção que se baseie numa divisão em classes, isto é, cujo ‘princípio’ seja a luta de classes” (PÊCHEUX, 1996, p. 143). Com base no pressuposto marxista da luta de classes, o autor situa-nos quanto ao papel dos analistas, o de tentar explicitar as contradições, inerentes ao modo de organização social vigente, através da observação dos discursos. Ele lembra, ainda, que “as ideologias não se compõem de ‘ideias’, mas de práticas” (PÊCHEUX, 1996, p. 143), ou seja, são variadas as formas e vieses ideológicos, pois também são diversos os modos de organização social e, por isso, são as práticas sociais - ideologicamente constituídas - que materializam e fazem circular a ideologia. Nesta perspectiva é que “as ideologias práticas são práticas de classe (práticas da luta de classes) na ideologia” (PÊCHEUX, 1996, p. 145), não sendo possível pensar a instância ideológica sem os sujeitos que a colocam em ação cotidianamente. Sob o viés materialista, entende-se, então, que a ideologia sempre se orienta em função dos “interesses de classe a que servem” (Ibidem) e, por isso, podem produzir, por via da reprodução do modo de produção e das instituições, a estratificação de sentidos que se tornam dominantes, devido ao “predomínio da ideologia da classe dominante” (PÊCHEUX, 1996, p. 145). O que equivaleria a dizer que, para além da ideologia dominante, existem sim outras práticas possíveis, mas seu caráter de não-dominância impossibilita que se constituam enquanto práticas dominantes em uma *formação social*.

Relacionando a ideologia ao político, ao social, ao modo como a luta de classes se dá em uma sociedade, Pêcheux lembra-nos de que “a categoria do sujeito (...) é a categoria constitutiva de qualquer ideologia” (Ibid., p. 147), pois sem sujeito não há ideologia, propondo, assim, que abandonemos a ilusão de que há *ideologias* – no plural – no sentido de ideários que podem ser eleitos pelos sujeitos, e se pense na modalidade de *ideologia* - no singular: “a ideologia em geral não tem história” (Ibidem) essa é a modalidade de ideologia eterna, que se perpetua através dos tempos por ser constitutiva das próprias relações de produção que, independente de assumir formas singulares de acordo com a sociedade e o

tempo histórico em que é atualizada, a ideologia eterna atravessa o mundo histórico sem que se possa definir seu início, ou seu fim. As relações de produção, através das quais a ideologia se constitui, se dão entre os homens, não há ideologia sem sujeito e nem sujeito sem ideologia: “*no sentido de não serem relações entre coisas, máquinas, animais não humanos ou anjos*” (PÊCHEUX, 1996, p. 148). Aqui, o exagero das explicações marca o caráter constitutivo da ideologia em todas as relações humanas, pois não é possível separar, em diferentes regiões, o que é ideológico do que não é. O viés materialista reforça o caráter intrinsecamente ideológico, por que histórico, das relações sociais. Como os discursos materializam-se? Através de práticas simbólicas e, no simbólico, temos o caráter material e imaterial da ideologia. Material, pois é necessário que haja um material simbólico através do qual a ideologia ganhe existência e, por outro lado, imaterial, pois essa existência é fluida, podendo se mover em diferentes vieses, transmutar-se por diferentes materialidades, forjando sua inexistência em uma existência sutil, simbólica. A ideologia toma o inconsciente por meio do simbólico que toca o sujeito em suas relações sociais.

Gostaríamos de remeter a noção discursiva de *ideologia* à noção de *formação social*, uma noção marxista que será produtiva para compreendermos o modo de organização que constitui a base da sociedade, que é o sistema das relações de produção e como é materialmente constituído este sistema a partir das materialidades disponíveis em uma dada *formação social*. A *formação social*, noção desenvolvida por Marx e retomada por teóricos pós-marxistas, dentre eles Althusser, é central para a teorização e análise propostas nesta pesquisa. Tomamos, portanto, como ponto de partida a noção de *formação social* que corresponderia ao modelo capitalista, que é a formação dominante no momento histórico atual, ou seja, é o sistema de relações de produção que vigora, institui práticas e é reproduzido sob formas jurídicas e políticas que orientam as tendências do pensamento social. Ou seria melhor dizer da ideologia dominante? Vamos buscar as origens dessa noção, portanto, em Marx e atualizar sua leitura por autores contemporâneos.

A noção de *forma social* – esta expressão figura nas traduções dos textos de Marx com o termo *forma*, mas estamos tratando sempre enquanto *formação*, por acreditarmos³ ser esta uma tradução mais específica para o sentido que estamos dando a esta noção aqui – retornará

³ Pêcheux e Fuchs, apresentando o quadro epistemológico da Análise de Discurso, elencam como uma das três regiões que o compõem: “1. o materialismo histórico, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias.” (PÊCHEUX & FUCHS, 1975, p. 163). No mesmo texto, haverá uma especificação dos autores sobre o ponto do materialismo histórico que interessa à teoria discursiva: “a superestrutura ideológica em sua ligação com o modo de produção que domina a formação social considerada.” (Ibid., p. 165). Orlandi cita, pela primeira vez no Brasil, a noção de *formação social* no livro: *A linguagem e seu funcionamento* (1983).

no texto *A Ideologia Alemã*, produzido por Marx e Engels, mas ela não chega a ser teorizada, apesar dos autores a utilizarem sempre para se referir ao modo de organização das relações de produção de uma sociedade. Na leitura do capítulo inicial do *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte* encontramos a seguinte passagem, na qual a expressão *forma social* aparece, na primeira página, em única ocorrência:

Napoleão, por seu lado, criou na França as condições sem as quais não seria possível desenvolver a livre concorrência, explorar a propriedade territorial dividida e utilizar as forças produtivas industriais da nação que tinham sido libertadas; além das fronteiras da França ele varreu por toda parte as instituições feudais, na medida em que isto era necessário para dar à sociedade burguesa da França um ambiente adequado e atual no continente europeu. Uma vez estabelecida a nova **forma social**, os colossos antediluvianos desapareceram, e com eles a Roma ressurrecta - os Brutus, os Gracos, os Públicolas, os tribunos, os senadores e o próprio César. A sociedade burguesa, com seu sóbrio realismo, havia gerado seus verdadeiros intérpretes e porta-vozes nos Says, Cousins, Royer-Coillards, Benjamm Constants e Guizots; seus verdadeiros chefes militares sentavam-se atrás das mesas de trabalho e o cérebro de toucinho de Luís XVIII era a sua cabeça política. Inteiramente absorta na produção de riqueza e na concorrência pacífica, a sociedade burguesa não mais se apercebia de que fantasmas dos tempos de Roma haviam velado seu berço. Mas, por menos heróica que se mostre hoje esta sociedade, foi não obstante necessário heroísmo, sacrifício, terror, guerra civil e batalhas de povos para torná-la uma realidade. (MARX, 2011 [1851-1852], p. 25-26 – grifo nosso)

Reproduzimos este longo trecho para comentarmos suas palavras iniciais e finais, e apresentar o que interpretamos enquanto *forma social* para nossa pesquisa. Marx interpreta que Napoleão, destarte ter oferecido uma nova governança para a burguesia da França, retoma hábitos do imperialismo de Roma, de modo que todo o esforço violento e bélico para seu triunfo torna-se um alto custo para o resultado alcançado, pois o intuito de Napoleão havia sido abrir as fronteiras da França para a livre concorrência, para o desenvolvimento industrial que não poderia ser posto em prática caso se perpetuasse o modelo do sistema feudal até o momento vigente; entretanto, ao mesmo tempo em que abria as fronteiras de sua nação, invadia as fronteiras de outras nações. A nova *formação social* almejada precisaria, para ser de fato uma nova alternativa, romper com os valores da formação vigente para se instituir. Na prática, o que ocorrem são pequenos ajustes temporários, de modo que aparentemente haja mudança, enquanto estruturalmente retorna-se às antigas relações de produção. De que modo isso foi possível? Através da distração da burguesia na conquista de seu próprio objetivo: o enriquecimento e a concorrência pacífica que impediam a essa classe ver que os motivos de Napoleão eram os mesmos da monarquia, ou seja, figurar acima daqueles que geravam as riquezas, promovendo sua dependência através da idolatria a um líder que não poupou a

própria nação do sacrifício e terror necessários para que seu plano se concretizasse. Sob pretexto de estar defendendo os interesses burgueses, Napoleão angariou forças para seu projeto de destituir os monarcas europeus, mas com a intenção de se tornar ele mesmo o maior dos monarcas, o imperador.

A *formação social*, portanto, pode ser interpretada como o modo de organização social dominante em determinado momento histórico, o qual deveria ser alterado quando outra formação fosse proposta, Marx diz que: “Uma vez estabelecida a nova formação social os colossos antediluvianos desapareceram, e com eles a Roma ressurrecta - os Brutus, os Gracos, os Públicolas, os tribunos, os senadores e o próprio César.” (Ibidem). Nesta perspectiva, a nova *formação social* viria a substituir a anterior conservadora, mas mantendo a necessidade de um imperador, pois a ambição de Napoleão foi a de conquistar não só o trono da França mas também todos os tronos da Europa, uma ambição de expansão do império francês que remontou à Roma e à figura de César, assim, ao inverso de propor uma alteração das relações de produção, Napoleão iludiu-se com o poder e os privilégios da realeza que poderia obter para si mesmo. Enfatizando o exemplo de Napoleão enquanto retorno a um momento histórico passado, Marx, citando e comentando Hegel, registra uma sentença que será atualizada, ao longo dos tempos, por muitos outros teóricos:

Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière por Danton, Luís Blanc por Robespierre, a Montanha de 1845-1851 pela Montanha de 1793-1795, o sobrinho pelo tio. E a mesma caricatura ocorre nas circunstâncias que acompanham a segunda edição do Dezoito Brumário! (MARX, 2011 [1851-1852], p. 25)

Nesta conhecida passagem inicial, em que Marx pontua o caráter de farsa das reaparições de fatos e personagens importantes na história do mundo, entendemos que, muitas vezes, apesar de ser sob o pretexto de mudança que as revoluções acontecem, ao inverso de praticarem a mudança almejada através da luta, os revolucionários acabam reafirmando padrões historicamente constituídos, sem se distanciar da ideologia dominante que pretendem destituir. O exemplo de Napoleão, portanto, foi apenas um dentre todos os outros fatos e figuras históricas cujas ocorrências resultaram na transformação das aparências, e manutenção das bases da *formação social* dominante que continuaria inabalável. Todos os exemplos elencados por Marx referem-se a movimentos protagonizados por sujeitos que se opuseram à ideologia dominante, mas a ela retornaram através de suas práticas, por não conseguirem propor alternativas para a formação dominante, ou seja, não foram capazes de fugir das relações já instituídas pelo sistema de produção. Marx explica-nos o motivo dessa

impossibilidade, ou dificuldade, de transformação de uma *formação social*, ou ideologia, dominante:

Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem segundo a sua livre vontade; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de apresentar e nessa linguagem emprestada. (MARX, 2011 [1851-1852], p. 25-26)

As circunstâncias legadas e transmitidas pelo passado é que seriam, então, as condições para que os sujeitos fizessem a história, são as determinações histórico-sociais que cerceiam os sujeitos a ocuparem uma posição aquém de suas vontades e, por isso, são essas as condições com as quais os sujeitos se defrontam ao tentarem mudar seu entorno social. Toda a tentativa de transformação estaria inevitavelmente povoada pelos anseios de outras gerações às quais as posteriores se filiam, reproduzindo ordens sociais vigentes em outros momentos históricos. Por mais que se esforcem em mudar suas condições de existência, os sujeitos seguem determinados pelos valores delas, pois foram por elas constituídos, encontrando-se limitados, presos a seu lugar na luta de classes. Ao citar o empréstimo de “gritos de guerra” e “roupagens” do passado para a transformação social, Marx traz uma noção que, na teoria discursiva, denominamos o esquecimento dos sujeitos quanto à ideologia que os constituem e determinam, e quanto ao inconsciente que também apresenta essa mesma característica de constituir e limitar os sujeitos cuja existência só pode ser pensada a partir do social, do simbólico e do material. Gritos e roupagens nos levam a pensar, ainda, na perspectiva das variadas materialidades através das quais a ideologia se materializa como, por exemplo, nos discursos midiáticos e audiovisuais. Gostaríamos também de salientar a ideia de Marx sobre a existência de uma tradição que se perpetua ao longo dos tempos, que é passada por gerações, e relacioná-la à ideologia eterna. A modalidade de ideologia eterna, mobilizada por Pêcheux, foi aproximada ao conceito de inconsciente freudiano, pois o inconsciente também seria uma categoria eterna, ou seja, não há possibilidade de situarmos seu início ou fim. Tanto a ideologia quanto o inconsciente se transfiguram ao longo dos tempos, mantendo sua existência sob diversas materialidades, assumindo outros caracteres de acordo com o modo de organização dominante em determinado momento histórico, mas nunca deixando de existir. Nesse sentido é que estamos propondo a relação entre a ideologia e as elaborações de Marx sobre *formação social* cujo caráter de perpetuação ao longo dos tempos entendemos ser

aproximado da teorização discursiva e freudiana sobre ideologia eterna e inconsciente transindividual.

Na teoria discursiva, o “traço comum a essas duas estruturas, respectivamente chamadas de *ideologia e inconsciente*, é o fato de elas operarem ocultando sua própria existência, produzindo uma rede de verdades ‘subjettivas’ evidentes, com o ‘subjettivas’ significando, aqui, não ‘que afetam o sujeito’, mas ‘em que o sujeito se constitui’” (PÊCHEUX, 1996, p. 148). Nessa elaboração, o autor lembra-nos da evidência do sentido e da evidência do sujeito que devem ser sempre questionadas e, por isso, além de marcar o funcionamento comum ao inconsciente e à ideologia, que seria a ocultação de si mesmos, ressalta o trabalho da interpelação ideológica em que é apresentada a ideia de “vínculo da questão da *constituição do sentido* com a da *constituição do sujeito*” (PÊCHEUX, 1996, p. 149). Consoante o autor, esse “‘teatrinho teórico’ da interpelação, concebida como uma crítica ilustrada do teatro da consciência” (Ibidem), possibilita compreender por que se diz que “o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia”, pois ser *sujeito* significa *estar assujeitado a*. No caso da teoria do discurso, assujeitado à instância ideológica e ao inconsciente, proposição que nega a divisão sujeito/indivíduo que opera em muitas teorias, ao mesmo tempo em que refuta a existência imanente do sentido, “a” verdade. Entendemos que a *formação social* é, também, um *à priori* ao qual o sujeito é apresentado desde o seu nascimento.

Como Marx elucida em suas palavras, e Pêcheux teoriza e aprofunda através da Análise de Discurso, a subjetividade diz menos respeito ao sujeito do que ele imaginaria, no jogo coletividade *versus* sujeito: “é essa coletividade, como entidade preexistente, que impõe sua marca ideológica em cada sujeito, sob a forma de uma ‘socialização’ do indivíduo em ‘relações sociais’ concebidas como relações intersubjetivas.” (PÊCHEUX, 1996, p. 150). Sendo assim, tudo aquilo que se entende por individualidade deve passar, antes, pelas relações de produção atuantes em uma determinada sociedade, ou seja, pela *formação social* à qual este sujeito pertence, pelo laço social, pelos aparelhos ideológicos sejam eles do Estado, ou não. Nesse sentido, a noção de identidade é também trabalhada por Pêcheux, ele diz que: “a ‘evidência’ da identidade esconde o fato de que ela é o resultado de uma identificação-interpelação do sujeito, cuja origem externa, não obstante, é-lhe ‘estranhamente familiar’” (1996, p. 150). Além da identificação com outros sujeitos ou práticas, pode-se pensar aqui em documentos como: registro de nascimento, de identidade, certidão de pessoa física, certidão de óbito que, mais do que identificar, têm a função de controlar os sujeitos sob o discurso do juridismo e da burocracia, pertinentes à conjuntura de uma *formação social* específica que é a

sociedade capitalista neoliberal; têm ainda a função de construir e manter, para o sujeito, a ilusão de seu protagonismo, em oposição aos objetos.

Marx discute a organização do modo de produção existente no Egito, na Grécia, ou na França, permitindo-nos entender que com a ideia de *formação social* refere-se às condições materiais de existência dos sujeitos em um tempo e espaço determinados, condição esta que é dada a partir das tecnologias e dos saberes disponíveis em uma sociedade. Embora tenha esse caráter materialista e Marx pontue em seu trabalho o aspecto econômico dessa noção, nós queremos salientar o caráter simbólico da *formação social*, pois sua existência também se dá através da produção de imaginários que são reproduzidos socialmente, não só do ponto de vista material e concreto, mas principalmente de uma perspectiva simbólica. Assim, todas as relações estabelecidas entre sujeitos em uma dada sociedade, ou mesmo entre sociedades, fazem parte de uma *formação social*, ou, melhor dizendo, a constituem. Há, portanto, dimensões sutis através das quais a *formação* dominante perpetua-se, tal qual ocorre com a ideologia dominante mobilizada na teoria discursiva. Então, no intuito de perceber quais são os elementos que compõem uma *formação social*, atualizaremos essa noção a partir de autores contemporâneos que nos auxiliam a percebê-la de forma mais ampla. Lemos, no *Dicionário de Política* de Bobbio, Matteucci e Pasquino que:

1) Formação social é abreviação de *formação econômico-social*, termo preferível para indicar o conceito marxista de Formação social que designa o conjunto das relações que com a evolução de um modo de produção se vão determinando historicamente entre este, a sua superestrutura política e ideológica, aspectos de outros modos de produção e de outras superestruturas. Uma Formação social é composta: a) de forças produtivas, isto é, instrumentos, máquinas, edifícios para a produção, organizações de trabalho, meios de transporte, infraestruturas, conhecimentos técnicos e científicos, força-trabalho humana; b) de relações sociais, não somente econômicas mas também, segundo alguns autores, políticas e ideológicas, que dão lugar a uma estrutura de classe; c) do Estado, como instituição e como conjunto de organizações; d) dos aspectos da consciência social (crenças, valores, doutrinas) e das instituições (como a família, a Igreja, a escola, os partidos políticos, a indústria cultural no caso das sociedades modernas) que veiculam essa consciência. (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 511)

Nesta entrada do dicionário, além de uma conceituação da *formação social* em que são articulados o modo de produção, a superestrutura política e a ideológica, há ainda um detalhamento dos elementos que compõem dada *formação social*. Desse modo, tanto o maquinário empregado na produção, quanto os meios de transporte utilizados, bem como o conhecimento necessário para pôr em prática a produção, e a força de trabalho necessária para este fim são importantes. No entanto, não são somente os elementos da economia que

compõem uma formação social, as questões políticas e ideológicas que estruturam as relações de classe são parte fundamental na constituição e perpetuação de uma formação dominante, assim como o Estado e todo o conjunto de instituições que a ele se relacionam: a família, a Igreja, a escola, os partidos políticos. Além dessas instâncias, vemos que mais uma importante instância é somada às demais e, contemporaneamente, ela ocupa um lugar de destaque na manutenção, reprodução e perpetuação da ordem social vigente: a consciência social, as crenças, valores e doutrinas compartilhados pelos sujeitos em suas práticas cotidianas. Crenças e valores que, inclusive, se voltam à análise da própria *formação social* como é o caso da indústria cultural que, a partir do desenvolvimento das tecnologias midiáticas audiovisuais, produz objetos simbólicos cujo funcionamento é o de criar e veicular imaginários sobre a sociedade moderna para consumo dos sujeitos que nela vivem. O que queremos salientar aqui é que, para além do caráter material, econômico, da construção de uma *formação social*, há a instância simbólica, a necessária formação de imaginários sociais que a ideologia, que trabalha sob o funcionamento da sua própria ocultação, trata de atualizar a cada ruído de revolução. Lemos, no mesmo dicionário, algumas citações de Marx que pontuam os sentidos estrito e amplo dessa noção:

A seguinte definição explícita de Formação social aparece no Prefácio à obra *Para a crítica da economia política* (1859): "o modo de produção de vida material que condiciona, em geral, o processo social, político e espiritual da sociedade" é designado como uma "Formação social que não perece enquanto não se tenham desenvolvido todas as forças produtivas a que pode dar origem". "Em grandes linhas, os modos de produção asiático, antigo, feudal, burguês, moderno podem ser designados como épocas que marcam o progresso da formação econômica da sociedade" e a sociedade do modo de produção capitalista-burguês é "a Formação social com que se encerra a pré-história da sociedade humana". (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 512)

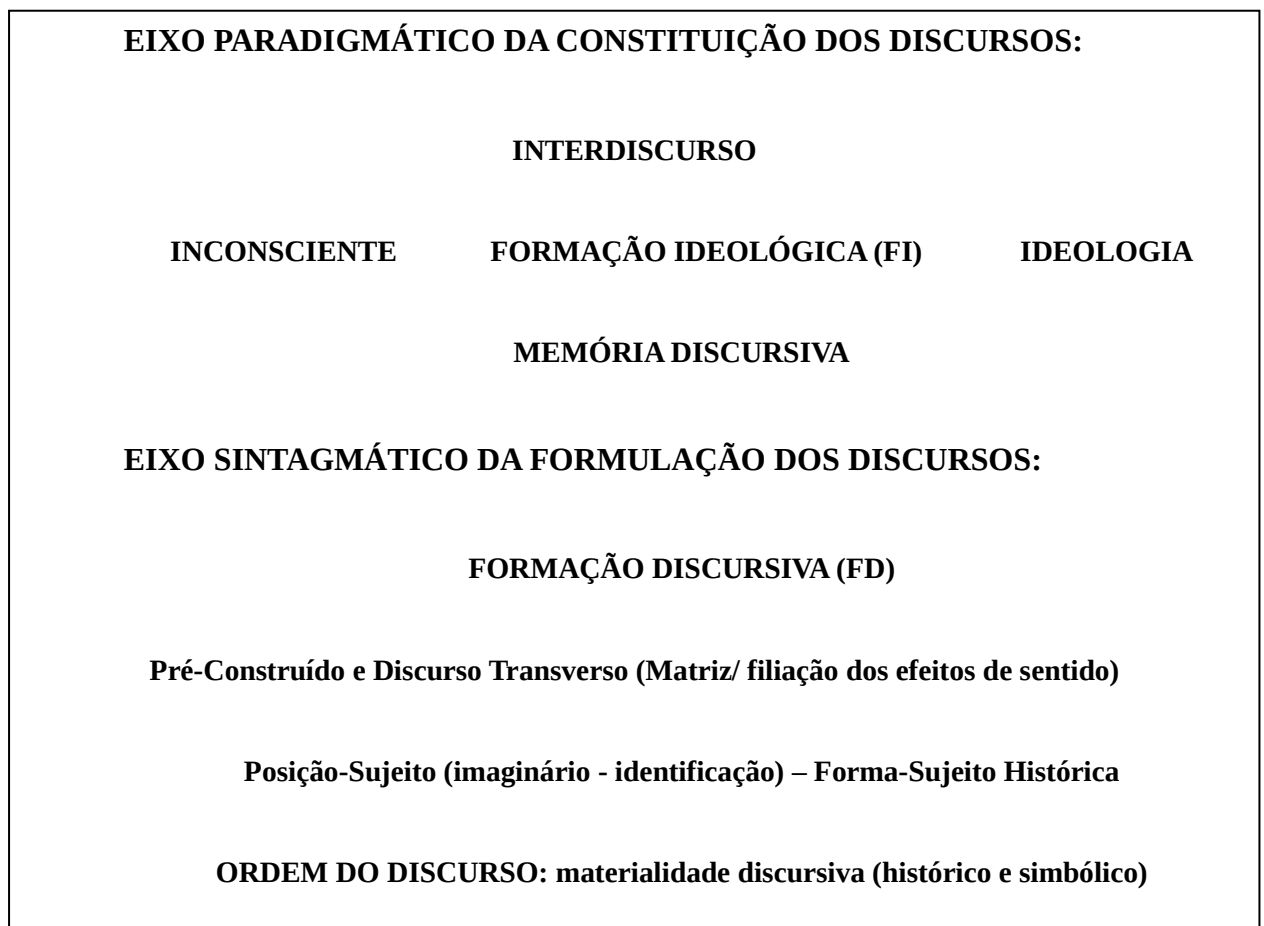
Ao tratar do modo de produção enquanto elemento que condiciona o processo social, político e espiritual da sociedade, Marx permite-nos entender que há um atravessamento da instância simbólica e ideológica na constituição da *formação social*. E dizer que a *formação social* não perece “enquanto não se tenham desenvolvido todas as forças produtivas a que pode dar origem”, em nosso entender, significa que há uma possibilidade da sociedade chegar a um estado tal em que a *formação social* pode exaurir suas formas de desdobramento, no âmbito das relações de produção para, então, encontrar o seu fim. No entanto, como a discussão sobre essa noção permitiu antever, a vontade dos sujeitos não determina a extinção de uma *formação social*, pois ela está constituída de valores historicamente estratificados que ressoam ao longo dos tempos nas práticas socialmente compartilhadas, mesmo que sob

roupagens variadas. O materialismo histórico nos convoca a perceber que há um atravessamento do ideológico em todas as instâncias de relação entre sujeitos e, ainda que o modo de produção dite a organização da sociedade, esse processo é realizado de forma sutil, por meio do simbólico e da perpetuação de imaginários que têm valores intrínsecos à formação social dominante, tornando bastante difícil a transformação desses valores que servem de base para a conformação de uma *formação social*. Marx chama atenção, portanto, aos movimentos que, destarte vestirem-se de um imaginário libertário, retornam a práticas estabilizadoras, ao invés de promoverem a mudança da *formação social* que é geralmente prometida. Podemos dizer que essa mudança não ocorre por que os valores nos quais está calcada são os mesmos da formação social dominante, por que o sujeito é assujeitado ao inconsciente e à ideologia, por que não são ideias, e sim práticas entre sujeitos, práticas simbólicas, práticas historicamente reproduzidas que constituem uma *formação social*. Vamos ver como esse processo é teorizado na Análise de Discurso.

Cazarin, em *A Análise de Discurso nos estudos da linguagem e sua dimensão política* (2011), discute sobre o político no âmbito na teoria do discurso, teoria interpretativa cujo objetivo é investigar a contradição existente entre o sistema linguístico e as determinações não-sistêmicas, as quais ainda que à margem do sistema, se opõem a ele e nele intervêm. Estamos entendendo “sistema linguístico” em referência ao sistema simbólico que materializa o discurso, as determinações sistêmicas seriam, portanto, aquelas que estão postas pelas singularidades da materialidade, enquanto as não-sistêmicas dizem respeito às condições sócio históricas a partir das quais o discurso se constitui e, também, nas quais ele circula. Desse modo, o sistema simbólico é concebido como estrutura capaz de falhas, pois é afetado pelo *real da história*, isto é, a luta de classes. Como vimos com a noção de *formação social* de Marx, é o sistema de produção que condiciona os modos de organização da sociedade, através da ideologia dominante que serve aos interesses da classe dominante, no contexto da luta de classes, luta essa protagonizada pelos sujeitos que, na relação com o simbólico e o imaginário, posicionam-se em relação à ideologia dominante reproduzindo, ou transformando, seus saberes.

Com base em tal teorização, sustenta-se que sujeito e sentido constituem-se no interior da *formação discursiva* (FD), pressuposto teórico materialista que busca observar, em regularidades de matrizes de sentido, a delimitação dos espaços possíveis do dizer (o que deve; pode, ou não pode ser dito) em relação à *formação ideológica* (FI) dominante. A historicidade do sujeito e do sentido possibilita a filiação dos sentidos à determinada FD, e a singularidade do sujeito, segundo Cazarin, estaria no espaço entre as FDs, nas relações contraditórias com o

interdiscurso, observáveis nos processos de identificação, contra-identificação e desidentificação dos sujeitos. A autora lembra-nos da importância de não conceber a noção de FD como espaço fechado, pois nela se atravessam pré-construídos e discursos transversos oriundos de campos de conhecimento, ou filiações ideológicas, não coincidentes. Tentamos, no esquema abaixo, articular as noções de *interdiscurso*, *ideologia*, *formação discursiva*, *posição sujeito* e *materialidade discursiva* para dizer que não há como tratar de uma dessas instâncias sem passar por outras que se encontram entrelaçadas. No entanto, não nos deteremos em conceituações já bastante difundidas em textos teóricos da área, apresentaremos um esquema e, em seguida, nossa leitura dele:



Resumidamente, é possível dizer sobre o esquema proposto que o processo de identificação do sujeito não é linear, devido ao fato do registro imaginário ser singular, logo, diferentes posições-sujeito podem se inscrever em uma FD. Entende-se que, nas fronteiras das FDs, instalam-se os jogos da luta ideológica constituídos pelas práticas da luta de classes.

Mobilizamos o *interdiscurso*, pois ele corresponde à fonte que disponibiliza já-ditos sob a forma de pré-construído e discurso transversal, em tudo o que se diz ressoa uma memória. A *memória discursiva*, assim como o interdiscurso em sua dupla articulação, é convocada pela *posição sujeito* e atualizada no *fio do discurso*, na *materialidade* a partir da qual o discurso é constituído, daí a ideia de analisar marcas discursivas que devem ser remetidas ao modo de funcionamento do discurso, assim como às condições de produção e circulação do discurso, ou seja, à instância histórico social. Às noções discursivas, soma-se o conceito de *inconsciente*, originário da Psicanálise, que através das noções de Outro (imaginário), e outro (alteridade) amplia o leque de elementos que implicam na produção dos efeitos de sentido de um discurso.

Cazarin mobiliza a noção de FD para defender sua natureza heterogênea, dizendo que ela abriga tanto saberes parafrásticos quanto polissêmicos em seu interior, a Forma-Sujeito que a regra não pode se manter sempre a mesma, ela é, em si, tal qual o sujeito da AD, desigual, o que também se pode dizer sobre a luta de classes. Os confrontos na FD se dão a partir de um funcionamento próprio da política: interesses divergentes entre aqueles que lutam pela manutenção do *status quo* (do sentido), do discurso hegemônico em uma dada *formação social*; e aqueles que buscam fazer valer a sua voz: os “sem-parcela” de Rancière que buscam inaugurar, ou deslocar, discursividades. Nas palavras da autora:

[...] se para a AD, o real da língua é o espaço para o possível e o impossível no sistema, e o real da história é o espaço para a contradição, e se a racionalidade própria da política é o desentendimento (no entender de Rancière) ou o dissenso (no de Arendt), poder-se-ia entender que a materialidade linguístico-discursiva, afetada pela historicidade e pelo inconsciente, é que possibilita a compreensão da cena discursiva de interlocução. (CAZARIN, 2011, p. 44)

Essa disputa, que é própria do político, só pode se dar caso haja lugar para o dissenso em nossa sociedade, pois, a partir da citação de Cazarin, entendemos que não é a aceitação tácita da formação socio histórica dominante que melhorará as relações de desigualdade entre as classes sociais. Logo, buscar, nas materialidades discursivas, o confronto entre tomadas de posição divergentes seria a via de acesso aos efeitos de sentidos que circulam no âmbito social. Essa discussão nos interessa por acreditarmos que há um trabalho simbólico de produção de subjetividades, na atualidade, que rompe com a possibilidade de pensamento divergente, conduzindo-nos perigosamente à via do consenso. A ideia de consenso foi muito profícua também para o desenvolvimento de processos históricos como a globalização e a conexão digital, o que nos convida a questionar a contradição que reside nos processos civilizatórios contemporâneos que se dão pela via da materialidade digital. Consoante Orlandi:

Por causa da forma histórica dos modos de assujeitamento e da existência da discursividade, da materialidade discursiva, ou seja, das condições verbais da produção do objeto, que envolve o processo discursivo instalado historicamente na contemporaneidade, não podemos desconhecer a mundialização, as novas tecnologias da linguagem, a mídia tal como se apresenta hoje, as guerras ideológicas contundentes, as formas sociais, o ecologismo, a xenofobia, o racismo, a relação ressignificada do Estado com o Mercado, a reorganização de uma direita letal. (ORLANDI, 2012b, p. 48)

Toda essa problemática é discursivamente explicitada em *Naqoyqatsi* e, como lemos na citação de Orlandi, não é possível olhar para qualquer manifestação simbólica da contemporaneidade sem atentar às condições de sua produção, para os efeitos de sentido que emergem, diretamente, do pré-construído neoliberal de que as guerras ideológicas acabaram e de que o capitalismo resolveu as problemáticas sociais. A sociedade tecnológica digital, que estou considerando aqui a sociedade contemporânea, resultou do processo de globalização, ou mundialização, que reconfigurou os valores norteadores das relações de trabalho, e das relações sociais e políticas reduzindo-as a dados numéricos, uma artificialização possibilitada pela própria materialidade digital. Materialidade digital que aqui está sendo considerada uma **materialidade constitutiva da sociabilidade contemporânea**, não dizendo respeito apenas às discursividades que se tornam possíveis com o digital (aplicativos, redes sociais, blogs, vlogs, podcasts), mas à materialidade em si, em sua força simbólica de produção de sentidos.

Há décadas são desenvolvidos estudos de um ramo da filosofia cujo objetivo específico é investigar as implicações sociais dos artefatos tecnológicos, a Filosofia da Tecnologia. Andrew Feenberg, pesquisador canadense, traz algumas das perspectivas de tecnologia para, depois, desconstruí-las, propondo uma teoria crítica da tecnologia sob a qual a *racionalização subversiva* - que parte da democratização das práticas de produção da tecnologia - seria a única alternativa para a mudança do curso tomado pelo desenvolvimento científico-tecnológico desde os anos 70 até o momento presente. Nessa perspectiva, a sociedade tecnológica digital é vista como possibilidade de questionamento da Forma-Sujeito Histórica Capitalista e dos paradigmas nos quais está pautada a visão dominante sobre a tecnologia digital, quais sejam, o uso e o acesso. A *racionalização subversiva* proposta por esse autor diz respeito ao empoderamento dos sujeitos quanto aos rumos que o desenvolvimento tecnológico deve tomar de acordo com interesses sociais, ou seja, levando em conta que vivemos sob o regime democrático. Feenberg (2010) formula, então, quatro perspectivas de interpretação da tecnologia: o *instrumentalismo*, o *determinismo*, o *substantivismo*, e a *teoria crítica* por ele elaborada. Nas palavras do autor, o *instrumentalismo*:

[...] é a visão-padrão moderna, segundo a qual a tecnologia é simplesmente uma ferramenta ou instrumento com que a espécie humana satisfaz suas necessidades. (...) essa visão corresponde à fé liberal no progresso, uma característica preponderante da tendência que dominou o pensamento ocidental até bastante recentemente. (FEENBERG, 2010, p. 46)

Essa visão sobre a tecnologia está pautada no pré-construído de que toda técnica funciona como uma ferramenta da qual nos servimos para determinada tarefa. Os artefatos seriam criados para determinado fim, e o mau ou bom uso deles seria uma arbitrariedade dos sujeitos que teriam todo controle sobre essas ferramentas. Sob essa perspectiva, os artefatos seriam neutros, nem bons, nem maus, apenas coisas com as quais nos relacionamos para satisfazer nossas necessidades. No entanto, essa visão, que Feenberg considera a hegemônica na sociedade ocidental, parece não diferenciar o funcionamento dos diferentes instrumentos, no âmbito social, como se a produção de uma furadeira doméstica pudesse ser tão isenta de riscos quanto a produção de armas de fogo. Outro argumento que invalida a suposta neutralidade dessa visão de tecnologia é sua relação com determinados sentidos de progresso que, nesse caso específico, estariam atrelados à posição neoliberal que pauta a produção não necessariamente em anseios sociais, mas no acúmulo de capital. Todo progresso que sirva à motivação do lucro será considerado benéfico, seja pela produção de empregos, seja por gerar a circulação de capital. Essa posição pode ser considerada como hegemônica, pois desde os anos 70 até o momento, os avanços científicos-tecnológicos parecem seguir nessa linha que teve início com a aliança entre indústria e cientistas. O restante da sociedade acredita que haja certo controle humano sobre esses produtos, mas, vale questionar, quem são os sujeitos que tomam as decisões a respeito do que será ou não produzido? Que tipo de controle é esse que não passa pelo poder democrático? Quem decide se, quando ou onde, serão construídas usinas hidrelétricas? Quem decide se o sinal da televisão será analógico ou digital? Parece não estar muito claro para nós, “usuários da tecnologia”, de que modo esse controle se dá.

Na contramão da perspectiva instrumentalista, há o *determinismo* que, nas palavras, de Feenberg:

(...) traduz uma visão amplamente mantida nas ciências sociais desde Marx, segundo a qual a força motriz da história é o avanço tecnológico. Os deterministas acreditam que a tecnologia não é controlada humanamente, mas que, pelo contrário, controla os seres humanos, isto é, molda a sociedade às exigências de eficiência e progresso. Os deterministas tecnológicos usualmente argumentam que a tecnologia emprega o avanço do conhecimento do mundo natural para servir às características universais da natureza humana, tais como as necessidades e faculdades básicas. (FEENBERG, 2010, p. 46)

Essa visão altera a ordem do controle humano para o controle da tecnologia sobre o homem, uma posição oposta àquela do *instrumentalismo*, e que retira totalmente do sujeito a possibilidade de interferência no desenvolvimento tomado pelo progresso científico. Nesse sentido, a sociedade é moldada de acordo com os artefatos disponíveis, por exemplo, em uma localidade em que a água é encanada, torna-se desnecessária a construção de poços artesianos, o encanamento, portanto, surge como sinônimo de eficiência e progresso, pois não é mais preciso captar e carregar água, basta abrir a torneira. Certamente, qualquer um poderia ver esse invento como um sinônimo de progresso, o fator determinante para a mudança na qualidade de vida das pessoas. Geralmente, é elucidado o que a tecnologia tem a dar, mas nunca é dada atenção ao que ela pode tirar dos sujeitos. Se pensarmos, por exemplo, nas consequências bélicas da exploração de minérios, na África, para a produção de aparelhos de informática, celulares e televisores, certamente não acharíamos justo o preço pago pelos africanos pelo progresso “inevitável” das nações economicamente mais ricas que, entretanto, dependem dos recursos naturais de outras nações para manter seu padrão de produção de bens de consumo.

A terceira visão que Feenberg apresenta é o *substantivismo*, ou *teoria substantiva*, cuja característica seria o questionamento a respeito da ética na produção tecnológica, trata-se de atribuir valores aos artefatos, buscando perceber a que filiação pertencem e quais usos podem deles derivar. Segundo o autor:

A tese da neutralidade atribui um valor à tecnologia, mas é um valor meramente formal: a eficiência, a qual pode servir a diferentes concepções de uma vida boa. Um valor substantivo, pelo contrário, envolve um compromisso com uma concepção específica de “uma vida boa”. Se a tecnologia incorpora um valor substantivo, não é meramente instrumental e não pode ser usado para diferentes propósitos de indivíduos ou sociedades com ideias diferentes do bem. O uso da tecnologia para esse ou aquele propósito seria uma escolha de valor específica em si mesma e não apenas uma forma mais eficiente de compreender um valor preexistente de algum tipo. (FEENBERG, 2010, p. 47)

Essa posição, portanto, não afirma a neutralidade dos artefatos, pelo contrário, coincide com a tese de que um produto técnico traz em si mesmo todas as possibilidades de seu futuro emprego e, se esse fim é aceitável socialmente, o projeto pode ser executado sem riscos de causar danos. A eficiência aqui não se coloca como valor imanente da tecnologia, como é sugerido pelo viés instrumentalista. A *teoria substantiva* também não coaduna com o controle da técnica sobre o sujeito, nem mesmo com o total controle dos sujeitos sobre ela. Na verdade, essa posição instaura o questionamento sobre o desenvolvimento tecnológico considerando, exatamente, os desdobramentos históricos já conhecidos de um progresso que

só respondeu ao capital, negligenciando as consequências humanas desfavoráveis que dele possam decorrer. Citaremos, novamente, Feenberg para pensar de modo mais demorado sobre essa perspectiva e os questionamentos que ela suscita a respeito do desenvolvimento tecnológico:

A pergunta proposta pela teoria substantiva é: “a tecnologia se parece mais com a religião ou com o dinheiro?”. A resposta da teoria substantiva é que a tecnologia assemelha-se mais à religião. Quando você escolhe usar uma tecnologia, você não está apenas assumindo um modo de vida mais eficiente, mas escolhendo um estilo de vida diferente. A tecnologia não é, assim, simplesmente instrumental para qualquer valor que você possui. Traz consigo certos valores que têm o mesmo caráter exclusivo que a crença religiosa. Mas a tecnologia é ainda mais persuasiva que a religião, desde que não requer qualquer crença para reconhecer sua existência e seguir suas ordens. (FEENBERG, 2010, p. 47)

O autor nos situa quanto ao valor que é conferido à tecnologia sob o efeito de evidência da eficiência, que é a forma dominante de interpretação que vem determinando os sentidos sobre a materialidade digital. Muito mais do que um instrumento, a tecnologia é um modo de vida com funcionamento e estrutura próprios que vêm delimitando o que se deve ou não entender por tecnologia, por cultura digital, por era da virtualidade. A exemplificação a partir da comparação entre o dinheiro e a religião parece ser bastante elucidativa a respeito do argumento em que se pauta esta pesquisa, que se inscreve em uma perspectiva de crítica ao desenvolvimento tecnológico tal como está socialmente configurado na contemporaneidade, ou seja, filiado à perspectiva neoliberal de progresso. Feenberg faz um prognóstico nada otimista sobre esse rumo, pois:

Uma vez que uma sociedade assuma o caminho do desenvolvimento tecnológico, será transformada inexoravelmente em uma sociedade tecnológica, um tipo específico de sociedade dedicada a valores tais como a eficiência e o poder. Os valores tradicionais não podem sobreviver ao desafio da tecnologia. (FEENBERG, 2010, p. 47)

A eficiência e o poder são, de fato, valores bastante reiterados no modo de organização contemporâneo, o tempo se esvai, diversas atividades podem ser realizadas ao longo das 24h do dia, os sujeitos estão sempre divididos em múltiplas tarefas, pois devem atender às exigências da rotina e, ainda, às da vida virtual. Horários e ambientes de trabalho e doméstico se confundem e não há mais separação entre o privado e o público, as redes sociais reproduzem a lógica da instantaneidade, da simultaneidade, da completude, ilusões que já foram atribuídas, por muitos teóricos, ao digital. A discussão sobre a alteração de valores tradicionais por meio das tecnologias digitais tem resultado em críticas a respeito da imposição de uma cultura que traz em si muitos traços de dominação. Conforme Feenberg,

“as tecnologias não são instrumentos neutros. Meios e fins estão conectados. Assim, ainda mesmo se algum tipo de controle humano de tecnologia for possível, não será nenhum controle instrumental. Na teoria crítica, a tecnologia não é vista como ferramenta, mas como estrutura para estilos de vida.” (FEENBERG, 2010, p. 50). Pode-se dizer que estilos de vida bastante pré-determinados por aqueles que desenvolvem tais tecnologias. Essa conexão entre meios e fins foi exposta desde a produção da bomba atômica e continua a surtir efeitos no modo de implementação da tecnologia digital nos países em desenvolvimento.

A tecnologia digital, entretanto, não é uma verdade em si, ela é uma construção humana que, desde a década de 60, ao menos, tem sido discutida por sua potencialidade de transformação do modo como as relações econômicas, sociais e subjetivas se dão nas sociedades. Snow (1959) alertara para o distanciamento entre cientistas e não cientistas, o risco da divisão da sociedade em “duas culturas”, bem como quanto ao perigo da aliança entre cientistas e indústria. Lèvy (1995), muitos anos mais tarde, defendia o potencial de “liberdade” e de “neutralidade” da Sociedade Digital, ideal que não parece ter sido alcançado nas sociedades em que a desigualdade social impera. Castells (1996) começou a aprofundar o debate, propondo, no mínimo, quatro possibilidades de pensar a Sociedade em Rede: a perspectiva *militar* (que tem regido a rede mundial desde sua concepção – Arpanet); a *científica* (que possibilitou a expansão acadêmica da rede); o viés *contracultural* (movimento *hacker*); e a vertente da *inovação administrativa* (leia-se industrial-mercadológica) que é a dominante, pois está aliada ao modelo desenvolvimentista neoliberal. Percebemos a partir dessas quatro vertentes que pensar a sociedade digital depende, antes de tudo, da tomada de posição que iremos assumir quanto aos discursos que circulam sobre essa sociedade.

A falta de diálogo, as decisões tomadas, unilateralmente, de acordo com o interesse dos empreendedores e das indústrias, as alianças entre conglomerados, estão todos fora do alcance do controle democrático. O estilo de vida promovido pela sociedade tecnológica digital só pode ser pensado em relação às condições sócio históricas nas quais ele emerge, por isso, é importante trazer as questões de diferentes teóricos para situar-nos quanto ao debate que já ocorre, há bastante tempo, na área da Filosofia da Tecnologia, campo em que os trabalhos de Snow e Feenberg se inscrevem, por constituírem um viés crítico de observação da revolução científico-tecnológica. Essa crítica não se sustenta em divagações, mas na observação dos direcionamentos tomados pela revolução científica e, depois, pela revolução digital, principalmente, se considerarmos que Feenberg está produzindo, contemporaneamente, sua crítica ao quadro de desenvolvimento que a sociedade alcançou. Em suas palavras:

A posição que caracterizei como o determinismo é usualmente otimista e progressiva. Marx e os teóricos da modernização do pós-guerra acreditaram que a tecnologia era o criado neutro das necessidades humanas básicas. A teoria substantiva não faz tal suposição sobre as necessidades a que a tecnologia serve e não é otimista, mas crítica. Nesse contexto, a autonomia da tecnologia é ameaçadora e malévola. A tecnologia uma vez liberta fica cada vez mais imperialista, tomando domínios sucessivos da vida social. Na imaginação mais extrema do substantivismo, a tecnologia pode, por exemplo, tomar a humanidade e converter os seres humanos em meros dentes de engrenagem de maquinaria, como descreve Huxley, em seu famoso romance, *Admirável mundo novo*. Isso não é utopia, o “não-lugar” de uma sociedade ideal, mas distopia, um mundo no qual a individualidade humana foi completamente suprimida. (FEENBERG, 2010, p. 48)

Definindo o *substantivismo* como visão crítica da sociedade tecnológica digital, o autor alerta sobre os riscos da autonomia da tecnologia quanto aos rumos de seu progresso, bem como para o caráter imperialista que ela adquiriu devido a sua filiação à política neoliberal, tomando os domínios da vida social. Quanto ao potencial de transformar os humanos em dentes de engrenagem, apesar do exemplo trazer marcadamente o contexto da Revolução Industrial, não corresponde mais a nos tornar máquinas, mas, ao contrário, transformou-nos no motivo da própria existência das máquinas e, assim, quem as alimenta somos nós, em nossas horas insones, em nossa solidão existencial em meio ao mar de conectividade virtual que a tecnologia nos oferece. Movimentos vagos, imprecisos, uma navegar constante e, muitas vezes, sem sentido, que preenche nossas horas vazias ao longo de noites e dias. Sob o viés do pensamento distópico, pode-se dizer que não há transformação do humano em algo, mas apenas o apagamento de nossa singularidade enquanto sujeitos. A lógica do digital é matemática, a cultura digital busca a regularização enquanto somos fragmentados, traz a repetição quando somos inconstantes sobre nossos objetos de desejo, e nos oferece de maneira antecipada todas as necessidades que, em algum momento, se mostrarão estar bem aquém de nossas pulsões. Nossa característica singular é a falha, é a fragmentação, é a existência sob o funcionamento do inconsciente, o que possibilita ao sujeito que resista às formas de dominação hegemônicas da cultura tecnológica é o estranhamento que a tecnologia lhe causa, algo que lhe é estranho e, ao mesmo tempo, familiar.

Desse incômodo surge a necessidade de se pensar em outras possibilidades para o desenvolvimento científico-tecnológico, tendo em vista a necessidade de ação quanto a ele, Feenberg coloca-se na posição da teoria crítica:

A teoria crítica reconhece as consequências catastróficas do desenvolvimento tecnológico ressaltadas pelo substantivismo, mas ainda vê uma promessa de maior liberdade na tecnologia. O problema não está na tecnologia como tal, senão no nosso fracasso até agora em inventar instituições apropriadas para exercer o controle humano da tecnologia.

Poderíamos adequar a tecnologia, todavia, submetendo-a a um processo mais democrático no *design* e no desenvolvimento. (FEENBERG, 2010, p. 48)

Podemos ler, nas palavras de Feenberg, o eco dos presságios de Snow que anteviu que essa falta de comunicação entre cientistas e sociedade, bem como a falta de controle social sobre os rumos da revolução científica, seriam empecilhos para que esse desenvolvimento pudesse ocorrer privilegiando tanto ricos quanto pobres. As catástrofes mencionadas são parte de uma realidade que resultou da não regulação dos inventos que saíram do papel e saltaram às prateleiras. Nesse ínterim da produção à oferta, Feenberg propõe que haja, tanto no desenvolvimento, quanto no *design* dos artefatos, uma abertura para a tomada de decisões pela via democrática. Portanto, não basta sabermos que determinados produtos existem e que podemos escolher um ou outro conforme nossa vontade, essa é a lógica do uso. No entanto, em contato com o digital, não somos apenas usuários, somos partícipes da revolução digital e devemos, no mínimo, conhecer nosso potencial de crítica quanto aos rumos dessa revolução.

Nesse sentido, Feenberg diz que:

A teoria crítica da tecnologia sustenta que chegou o momento de estender a democracia também à tecnologia e, assim, tentar salvar os valores do *Iluminismo* que guiaram o progresso durante os últimos cem anos, sem ignorar a ameaça que tal progresso nos trouxe. (...) a teoria crítica compartilha as características do instrumentalismo e do substantivismo. Concorda com o instrumentalismo que a tecnologia é controlável em algum sentido, também concorda com o substantivismo que a tecnologia está *carregada de valores*. Essa parece ser uma posição paradoxal, visto que precisamente o que não pode ser controlado na visão substantivista é o fato de que os valores estão incorporados na tecnologia. De acordo com o substantivismo, os valores contidos na tecnologia são exclusivos da tecnologia. Eles incluem a eficiência e o poder, metas que pertencem a qualquer e a todo sistema técnico. Na medida em que usamos a tecnologia, estamos comprometidos com o mundo em um movimento de maximização e controle. Essa aproximação do mundo determina um estilo tecnológico de vida. (FEENBERG, 2010, p. 49)

Convencido de que, no atual modelo de desenvolvimento da sociedade tecnológica, não têm sido instauradas discussões democráticas, no que tange ao aspecto social desse desenvolvimento, o autor chama nossa atenção para essa lacuna histórica que, desde a década de 1970, vem se alargando quanto aos rumos tomados pela sociedade tecnológica digital. Tornou-se insustentável, portanto, manter a visão de neutralidade da tecnologia, sabe-se que ela está, ao contrário, permeada de valores a partir dos quais tem funcionado como ferramenta de manutenção das desigualdades sociais na sociedade digital. Exatamente, por via do apagamento de sua relação intrínseca com o poder, a sociedade digital estabeleceu um domínio para além da legislação jurídica e suas práticas têm favorecido a acumulação do

capital (e do poder) nas mãos de poucos e, não por coincidência, esses poucos são os mesmos que têm definido os rumos do capitalismo há séculos.

A ideia de autogestão da tecnologia também não seria sequer pensada de uma perspectiva que levasse em conta o social, pois sua existência está relacionada às demandas da sociedade e, por isso, justifica-se que o desenvolvimento da sociedade digital seja discutido, amplamente, pela via política. Como Feenberg discorre, os valores da tecnologia não são exclusivos dela, mas são constituídos no interior da sociedade que, para ser tecnológica, precisa estar de acordo com os valores da técnica, ou seja, a eficiência, o poder, a maximização do controle, elementos que têm servido à lógica neoliberal. O acordo tácito que aceitamos, ao nos inscrevermos no estilo de vida tecnológico, é balizarmos nossa vida pelos imperativos da lógica técnica: o desempenho, a produtividade, a exaustão. Desse modo, pode-se dizer que a tecnologia não é instrumento, mas modo de vida que expande as fronteiras do capitalismo para todas as formas de relação que travamos com os artefatos tecnológicos.

Destarte esse cenário, um tanto desolador sob o viés democrático, devemos estar atentos para outras possibilidades de relação entre a prática técnica, a prática social e a prática política. Não podemos descartar o caráter revolucionário da sociedade tecnológica digital quanto às possibilidades de mobilização social que são engendradas pela via da materialidade digital. Não podemos esquecer da sua potência contracultural, ou, nos termos discursivos, da resistência ao sistema que surge do próprio sistema, as falhas, as rupturas nesse processo de desenvolvimento tecnológico vêm permitindo que se pense formas alternativas de relações que, não necessariamente, sejam forjadas a partir do valor de mercado. Castells trouxe esse viés em sua elaboração sobre as tendências de desenvolvimento da sociedade digital, a *inovação contracultural* pode ser remetida às ações de desenvolvimento de *software livre*, ou *open source*, ou seja, mecanismos de distribuição de licenças para uso gratuito de *softwares*, iniciativas que procuram romper com a hegemonia dos grandes conglomerados digitais como o Google e a Microsoft. Aqui também podem ser elencadas as iniciativas de grupos sociais que, através do digital, dão visibilidade às práticas que desenvolvem, como é o caso do Movimento Sem-Terra (MST) que, através de sua página *online*, divulga as ações do movimento. Também pode-se pensar no exemplo da Primavera Árabe e tantos outros movimentos em que as ditas minorias conseguem se fazer ouvir por meios que não lhes eram acessíveis em outros momentos históricos, principalmente, a mídia televisiva. Nas palavras de Feenberg:

Então, como a teoria crítica conceberia o valor-carregado da tecnologia a um ponto pelo qual o controle humano se interesse? De acordo com a teoria

crítica, os valores incorporados à tecnologia são socialmente específicos e não são representados adequadamente por tais abstrações como a eficiência ou o controle. A tecnologia não molda apenas um, mas muitos possíveis modos de vida, cada um dos quais reflete escolhas distintas de objetivos e extensões diferentes da mediação tecnológica. (FEENBERG, 2010, p. 49)

Estamos trazendo, aqui, juntamente com o autor, a potencialidade da sociedade tecnológica, de fato, servir aos variados interesses das classes em confronto. Nesse sentido, Feenberg alerta para o necessário controle humano das decisões tomadas em torno do desenvolvimento tecnológico que desejamos. Esse é um deslizamento que se fez possível desde a primeira conexão entre computadores, a potência de dar espaço para que o dissenso também possa operar e balizar as relações entre as práticas técnica, política e social é uma realidade que já vem produzindo efeitos. Quando nos preocupamos com questões como privacidade, direitos autorais, disponibilização de materiais para compartilhamento gratuito, entre outras, queremos fazer valer nossa vontade não só de usuários, mas de partícipes no processo de desenvolvimento tecnológico. Conforme Feenberg:

as sociedades modernas devem todas objetivar a eficiência nos domínios em que aplicam a tecnologia, mas afirmar que não podem efetivar nenhum outro valor significativo além de eficiência é negligenciar as diferenças óbvias entre eles. E, pior é negligenciar a diferença entre o estado miserável atual e a condição melhor que podemos imaginar e pela qual podemos lutar. É preciso atingir altura imensurável para, baixando o olhar sobre o gênero humano, não ver a diferença que há entre armas eficientes e remédios eficientes, propaganda eficiente e educação eficiente, exploração eficiente e pesquisa eficiente! Tais distinções são social e eticamente significativas, não podendo, por isso, ser ignoradas. (FEENBERG, 2010, p. 49)

O ponto sobre o qual o autor teoriza diz respeito à necessária democratização da tecnologia digital, pois dela poderiam derivar outros valores significativos, isto é, valores não exclusivamente filiados à perspectiva do mercado. O estado miserável referido pelo autor é este em que nos encontramos, sem muito poder de decisão sobre o que nos é oferecido como produto tecnológico. O interesse social e a ética deveriam balizar esse debate quanto à escolha entre artefatos eficientes e outros nem tanto, infelizmente, a tendência hegemônica do capital em abarcar todos os objetos simbólicos sob o valor monetário ainda se mantém, mas não sem questionamentos tanto de governos quanto de sujeitos que se sentem incomodados por esse atual estado de letargia em que só nos é permitido ocupar o espaço de usuários, meros consumidores de tecnologia.

Segundo Feenberg, a “teoria crítica da tecnologia abre a possibilidade de pensar em tais escolhas e de submetê-las a controles mais democráticos. (...) podemos ter esperança de nos salvar por força da intervenção democrática na tecnologia.” (FEENBERG, 2010, p. 50).

Logo, se é possível que os sujeitos decidam pelo tipo de desenvolvimento que desejam, basta criarmos esse espaço de abertura, de diálogo, de dissenso que pode nos garantir o controle democrático de nosso futuro. É preciso reconhecer que há outros direcionamentos possíveis:

As pessoas afetadas pelas mudanças tecnológicas, às vezes, protestam ou inovam de maneira a lhes permitirem maior participação e controle democrático no futuro. Onde era possível silenciar toda oposição a projetos técnicos, apelando para o progresso, hoje as comunidades se mobilizam para fazer seus desejos conhecidos, como por exemplo, a oposição a usinas nucleares em sua vizinhança. De um modo bastante diferente, o computador tem nos envolvido na tecnologia tão intimamente que nossas atividades começaram a moldar seu desenvolvimento. (FEENBERG, 2010, p. 50)

Alguns exemplos dessa mobilização já ocorrem, entretanto, o desastre de Mariana (MG) é o mais recente exemplo de que a falta dessa participação e controle dos processos industriais, por parte das comunidades afetadas, só tem logrado prejuízos à vida humana e à natureza. A ineficiência estatal em fazer cumprir a legislação acarreta a ineficácia do jurídico, instância morosa e presa à burocracia, e que jaz soterrada sob a eficiência dos empresários em articular junto aos políticos o contexto adequado para suas intervenções de ordem técnica. Como lembra Feenberg, entretanto, há interesse em moldar os rumos do tecnológico pelas demandas sociais, um exemplo utilizado pelo autor é o *e-mail* que, apesar de não constar nos planos dos designers, representa hoje “a função mais usada da Internet e uma das contribuições mais importantes do computador para as nossas vidas.” (FEENBERG, 2010, p. 50). Na esteira desse tipo de relação é que a sociedade tecnológica digital pode ser, ainda, surpreendentemente revolucionária, mas, para isso, é preciso “maior participação nas decisões sobre o *design* e o desenvolvimento.” (FEENBERG, 2010, p. 51) de tecnologias. Ainda que a democracia tenha seus próprios problemas para resolver, e não seja o maior exemplar de eficiência em nossa sociedade, haveremos de convir que, por enquanto, “não há alternativa melhor” (FEENBERG, 2010, p. 51). Acreditamos que o autor esteja, como nós, buscando a última possibilidade de transformar o desenvolvimento tecnológico em bem-estar social por meio do comprometimento ético. É preciso ousar pensar em outra via quando a via de fato não traz os melhores resultados, nesse sentido, defendemos que estabelecer outros sentidos para a tecnologia é uma tarefa a ser executada o mais breve e profundamente possível.

Muitos autores contemporâneos, como Latour, Chomsky, Bauman também colocam em suspenso a ideia de progresso calcado no atual desenvolvimento científico-tecnológico das sociedades pois, às vezes, esse pensamento leva-nos a admitir uma simetria, ou paralelismo, entre desenvolvimento social e desenvolvimento da técnica. Equívoco que podemos situar

como um efeito do discurso capitalista cuja principal questão está sim no progresso, não da esfera social, mas do acúmulo de capital gerado pela indústria da tecnologia: celulares, computadores, televisores digitais. Portanto, não cabe olharmos para este efeito discursivo sem discutirmos as “questões econômicas e industriais” que o envolvem. Se Lèvy está correto ao dizer que há uma “mutação global da civilização” em decorrência das tecnologias, outros autores também acertam quando dizem que é preciso observar este fenômeno sob uma perspectiva materialista, a partir da qual as condições de produção são determinantes para a produção de sentidos.

No Brasil, a direção da discussão sobre tecnologia se desvia do âmbito político e democrático para uma “ditadura do algoritmo” (ESCOBAR, 2016) sob a qual ficamos à mercê das sugestões/decisões da técnica/técnicos, bem como das corporações que financiam e desenvolvem os projetos de informatização. Uma das violências produzidas por essa ditadura é a impossibilidade de compreensão dos códigos computacionais por parte da maioria dos usuários da tecnologia digital, uma violência simbólica que exclui todos aqueles que, apesar de estarem contribuindo para o desenvolvimento da tecnologia digital através do uso, desconhecem a materialidade dos processos que lhes chegam via “mundo virtual”. Nosso interesse está nessa divisão da sociedade digital entre a gestão corporativa, tecnocrática, desses códigos e a instância dos usuários que são, geralmente, considerados meros consumidores das tecnologias produzidas por aqueles que financiam a própria existência de espaços enunciativos informatizados, uma lógica que corresponde à da sociedade de consumo na qual todo o sujeito é livre para comprar. Essa assimetria vem produzindo uma transformação da *formação social* em que os cidadãos, os representantes políticos, os detentores do capital e, inclusive, os técnicos estão todos subordinados aos gestores da prática técnica. Nos idos de 1980, a mesma discussão já intrigava Pêcheux, levando-o a pensar sobre a relação assimétrica entre as três práticas: social, política e técnica. Nesta pesquisa, também objetivamos investigar algumas das causas dessa assimetria que só se acirrou com o passar dos tempos e, no Brasil, fez-se notória a partir da virada do século XX para o XXI.

Nesse sentido, merece atenção o modo de avaliação dos sujeitos implementado pela lógica da sociedade informatizada da qual foram emprestadas palavras como “empreendedorismo”, e “inovação”, e “competitividade” que, circulando socialmente em várias áreas na virada do século XX para o XXI, passaram a balizar as relações sociais através de critérios quantitativos de produtividade. A tecnologia digital surgiu e segue seu desenvolvimento relacionada à dominação social consolidada pelo sistema capitalista e, dessa forma, trabalha em prol da manutenção das condições históricas da luta de classes: a

desigualdade social. Portanto, não se pode perder de vista que há sempre dominadores e dominados em disputa pelos rumos do desenvolvimento de uma sociedade. Estamos propondo aqui a hipótese de que a tecnologia digital não pode ser pensada como um Aparelho Ideológico, pois ela é a própria materialidade da sociabilidade contemporânea, não podemos pensar que o digital é algo que se produz de modo autônomo, enquanto foi pensado para servir a determinados projetos político-econômicos. As instâncias da família, Estado e Igreja são constructos do imaginário social, todavia, a tecnologia digital produz e é produzida sob um imaginário também, mas a interpelação subjetiva que produz é material. A materialidade digital é uma nova escrita, ou seja, uma forma técnica que alterou a configuração da modernidade para a “supermodernidade”, e não um aparelho ideológico, pois a tecnologia digital pode ser usada pelos AIE, ou constitui-los, mas não pode ser tomada em uma relação de igualdade com nenhum deles simplesmente por atravessar a todos eles.

Preferimos pensar, então, que a tecnologia digital propiciou uma nova configuração da Forma-Sujeito Histórica Capitalista sob a forma da tecnocracia, ou seja, uma nova forma de burocracia que veio, mais uma vez, definir os lugares que os sujeitos devem ocupar para o bom andamento do progresso econômico, ao menos conforme os planos dos que detêm o poder do capital e pretendem continuar reproduzindo-o. Em nossa análise de *Naqoyqatsi*, percebemos que há um posicionamento crítico de denúncia diante da reprodução de um imaginário social que conduz os sujeitos à condescendência com o capitalismo “selvagem”, não no sentido de natural obviamente, mas no sentido de se constituir enquanto barbárie, tal como elaborou Benjamin e, inclusive, Freud chamou atenção para isso, ao teorizar sobre o comportamento de massa. Se considerarmos que os objetos simbólicos têm um importante papel na criação de imaginários na contemporaneidade, podemos dizer que a maioria deles trabalha para a manutenção da ideologia dominante, o elogio à lógica de reprodução de capital, enquanto poucos são os que a problematizam, criticam, questionam. *Naqoyqatsi* situa-se para além da lógica dominante, inclusive enquanto produção audiovisual, apresentando-nos não um elogio, mas um questionamento dos valores que sustentam a *formação-social* capitalista através de sua atualização em narrativa audiovisual.

CAPÍTULO 2 - NAQOYQATSI: DISCURSO ARTÍSTICO

Observando a trilogia em seu conjunto, podemos dizer que o segundo filme, *Powaqqatsi* (1988), não tem como objeto a sociedade tecnológica digital, mas as sociedades que ainda preservam um modo de vida telúrico e não foram, completamente, absorvidas pelo modelo neoliberal de desenvolvimento, pautado na *Forma-Sujeito Histórica Capitalista* e no progresso científico-tecnológico. No primeiro filme, entretanto, *Koyaanisqatsi* (1983), o foco nos processos de industrialização dos países desenvolvidos (e emergentes), bases da sociedade de consumo; e na cultura midiática – a *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997 [1967]) – já anunciava a discussão sobre o modo de vida contemporâneo, apresentada somente no terceiro documentário, *Naqoyqatsi*. No primeiro e no segundo documentários, foram registrados modos de vida diversos existentes concomitantemente no momento da captação das imagens. Modos de vida que, com o processo de globalização, tornaram-se cada vez mais próximos. No último capítulo da trilogia, Reggio aborda a disseminação da *Internet*, que podemos remeter ao contexto da *cibercultura* teorizada por Lèvy⁴ (1999 [1995]), ou da *galáxia da Internet* como lemos em Castells (2003 [2001])⁵ cultura essa materializada sob os

⁴ Pierre Lévy, filósofo francês, diz, no livro *Cibercultura* (1999 [1997]), que existem, de fato, consequências do modo de organização social contemporâneo que demandam atenção. Avaliar possíveis efeitos da tecnologia digital, no âmbito social, foi o objetivo do autor no texto do “relatório encomendado pelo Conselho Europeu, sobre as implicações culturais do desenvolvimento das tecnologias digitais de informação e de comunicação.” (LÉVY, 1999, p. 17). Conforme o autor, estariam “fora do campo deste estudo as questões econômicas e industriais, os problemas relacionados ao emprego e as questões jurídicas” (LÉVY, 1999, p. 17). Nesse sentido, sob seu ponto de vista a respeito da tecnologia, seria possível separá-la de suas condições de existência, de modo que não se faria necessário observar questões econômicas ou industriais para compreender suas implicações culturais, um ponto bastante controverso. Lèvy justifica sua tomada de posição dizendo que estaria dando ênfase à “atitude geral frente ao progresso das novas tecnologias, a virtualização da informação que se encontra em andamento e a mutação global da civilização que dela resulta” (LÉVY, 1999, p. 17). Tarefa que não parece simples, como seria possível pensar sobre a “mutação global da civilização” excetuando-se fatores econômicos, jurídicos, sociais? Desejamos pontuar três questões a partir da citação acima. Primeiramente, temos a ideia de “atitude geral” que nos levaria a pensar que há um lugar comum de interpretação dessas alterações proporcionadas pela tecnologia, todavia não parece haver consenso entre os teóricos que se dedicam à crítica dessa posição, alguns são entusiastas como Lévy, outros fatalistas e, no entremeio, há os que apostam em cuidadosa reflexão sobre o tema, elencando, exatamente, questões sócio históricas para melhor compreendê-lo. O segundo ponto é o pré-construído de que novas tecnologias resultariam em progresso, discurso que coaduna com a visão neoliberal de desenvolvimento. O terceiro ponto é ideia de “virtualização da informação”, processo que não se dá sem consequências, considerando que está relacionado ao imaginário e à produção de subjetividades.

⁵ Castells discute o atravessamento das tecnologias militares na economia, na política e no consumo mundial em sua trilogia *A Era da Informação*, publicada entre 1996 e 1998, um estudo sobre a constituição da sociedade em rede. Sob essas condições de produção, disseminaram-se não só informações, dados, produtos; mas também um padrão, um modo de vida seguido em todo o globo, se opondo às regras da natureza, à divisão entre dia e noite, entre mundo onírico e vigília. Criando, assim, a vida vinte e quatro horas, o *tempo zero*, a *liquidez das formas*, das *relações* e das *instituições*, conforme teorizou Bauman (2001 [2000]).

fios da tecnologia digital e sob o domínio da racionalidade técnica. As condições históricas do surgimento (e expansão) do neoliberalismo instituíram a globalização desse modelo socioeconômico para o mundo todo. O neoliberalismo é um modelo que defende o crescimento econômico sem regulamentação do Estado. Os ideais liberais, propostos por Milton Friedman, foram difundidos pela Escola de Chicago (EUA, 1950) e incrustados, por economistas lá formados, na política mundial a partir das Ditaduras Militares e, mais intensamente, a partir dos anos 1980 mesmo nos governos democráticos. Esse modelo econômico influenciou a privatização de empresas estatais de vários países de terceiro mundo, dentre eles o Brasil, em benefício de empresas, bancos e corporações multinacionais, muitas delas estadunidenses. A instauração deste modelo também foi responsável pelas ditaduras militares que, através de golpes de Estado, tomaram as democracias da América Latina inteira nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Ecos do passado que ressoam da memória no presente, o legado das gerações que nos antecederam e que, hoje, ainda nos assombra.

Essas foram as condições socio históricas que possibilitaram que a *formação social* contemporânea fosse posta em prática. Inaugurada pela expansão da rede internacional de computadores, a globalização da economia e dos mercados foi materialmente possível, a materialidade digital criou as condições necessárias para a difusão da rede virtual cujos propósitos econômicos foram estendidos às diversas práticas sociais, assim, não só o modelo econômico seria disseminado mas também imaginários, valores e crenças pertencentes a uma sociedade economicamente dominante. A expansão da comunicação virtual entre os continentes produziu a mundialização da produção e da economia, bem como proporcionou a produção de uma gama infinita de materialidades que, por sua vez, geraram muitas possibilidades de assujeitamento para os sujeitos que se inserissem na lógica virtual, no entanto, é na *formação social* capitalista que o modelo do virtual foi erigido, sendo uma das variações da ideologia dominante e, por isso, ainda filiado a esse saber. Essas são as condições de produção do terceiro filme da trilogia de Reggio. No terceiro documentário, *Naqoyqatsi*, o planeta é observado como um todo, pois, em 2002, o contexto socio histórico dominante é o do mundo globalizado, no qual os diferentes modos de vida existentes são atravessados pelo ideário da conectividade: a tecnologia digital rompeu as barreiras espaciais que separavam os países e as diferentes culturas. Ao assistirmos a *Naqoyqatsi* nos perguntamos sobre os discursos que constroem esse modo de vida permeado pelo digital, pois sua existência é material e esse documentário é um exemplo da materialização, em nível simbólico, da Forma-Sujeito Histórica dominante em nossa sociedade. Nesse sentido, pensar as condições de produção do documentário, e as condições de produção da tecnologia digital,

ou seja, pensar o *processo discursivo* do qual esta discursividade faz parte, auxilia-nos a compreender o que a transição do século XX para o XXI representou em termos de transformação, ou manutenção de valores da ideologia dominante na *formação social* contemporânea e, conseqüentemente, nos modos de subjetivação possíveis por meio do digital. Como discursividade que é produzida e reproduz o imaginário social ocidental, *Naqoyqatsi* é resultado de uma determinada interpretação da realidade empírica, colocando-se para o espectador como um lugar a partir do qual podem ser criadas outras interpretações sobre essa realidade. Pêcheux, no texto *Metáfora e Interdiscurso* (2011a [1984]), desenvolve a noção de “*materialidade discursiva* enquanto nível de existência sócio histórica, que não é nem a língua, nem a literatura, nem mesmo as ‘mentalidades’ de uma época, mas que remete às condições verbais de existência dos objetos (científicos, estéticos, ideológicos...) em uma conjuntura dada.” (PÊCHEUX, 2011a, p. 151-152). Esse conceito é produtivo para marcar as condições de produção da discursividade que desejamos analisar, a qual pode ser considerada um objeto estético ideológico que só pôde ser produzido devido à determinada conjuntura técnica e histórica. Assim, seguindo Pêcheux, podemos afirmar que o discurso fílmico não é uma representação do social, ou do tecnológico, mas uma forma simbólica resultante de um processo sustentado por determinadas condições de produção que tem, hoje, a materialidade digital enquanto elemento nodal.

Buscando entender um pouco mais sobre o modo como os sentidos são produzidos a partir de um material simbólico, traremos a teorização de Orlandi (2012a) sobre a *formulação*, a *circulação* e a *constituição* dos discursos, relacionando essas noções às condições de produção do documentário e ao tema nele abordado. Articularemos, ainda, noções produzidas por pesquisadoras que mobilizaram, em suas análises de diferentes materialidades significantes e discursividades, noções da teoria do discurso. Atualmente, não são raras análises discursivas de propagandas, peças publicitárias, fotografias, obras literárias, filmes e instalações. Análises essas que investigam processos criativos de todas as vertentes artísticas: música, dança, pintura, literatura, teatro, cinema, escultura. Depreendemos, assim, que o desenvolvimento de possibilidades de perscrutar variadas materialidades discursivas é mais uma contribuição da teoria discursiva para o campo das teorias de enfoque semântico. Além de estender os domínios da teoria linguística, a teoria do discurso mostrou-se produtiva para análises realizadas em outros campos de saberes, logo, o deslocamento do objeto *língua* para o objeto *discurso* pode ser considerado uma ruptura, inclusive com a autoridade da escrita, enquanto materialidade historicamente legitimada na cultura acadêmica grafocêntrica ocidental. Herança essa que continua a exercer sua força, mas parece progressivamente estar

enfraquecendo na contemporaneidade, à medida que dá lugar ao predomínio da imagem e da oralidade difundidos, principalmente, pelas mídias eletrônicas. A cultura grafocêntrica se legitimou através do discurso escolar, levando-nos a olhar com menos atenção para objetos não linguísticos, no sentido da articulação grafada das línguas. Assim, os objetos artísticos foram destinados estritamente ao campo da arte, enquanto a escrita parecia seguir um rumo mais lógico e matemático, como se a literatura não fosse a arte da palavra, consequentemente, uma expressão linguística e artística a um só tempo. Essa divisão afastou a arte da linguística, mesmo enquanto objeto de análise, entretanto, é sabido que tanto a arte é matemática quanto as línguas são pouco lógicas, como revelam os estudos semânticos dos quais esta pesquisa também faz parte.

Pêcheux e Fuchs (1997 [1975]) dizem que “a produção do sentido é estritamente indissociável da relação de paráfrase entre sequências tais que a família parafrástica destas sequências constitui o que se poderia chamar a 'matriz do sentido'. Isto equivale a dizer que é a partir da relação no interior desta família que se constitui o efeito de sentido.” (PÊCHEUX e FUCHS, 1997, p. 169). Seguindo essa concepção de *paráfrase* em que os processos parafrásticos são o cerne da produção de sentidos, Orlandi (1984) elabora uma teorização acerca do funcionamento da linguagem, auxiliando-nos a construir a análise. A autora conceitua *paráfrase* e *polissemia* do seguinte modo: a “polissemia (o novo, o diferente): que é o processo de instauração da multiplicidade de sentidos”, enquanto a “paráfrase (o mesmo, o dado): que é o processo pelo qual procura-se manter o sentido igual sob diferentes formas” (ORLANDI, 1984, p. 11). Logo, teríamos que a *paráfrase* seria a “*matriz do sentido*”, ela oportuniza a manutenção de efeitos de sentido pretensamente dominantes em dada *formação social*; e a *polissemia*, “fonte do sentido” faria essa matriz movimentar-se com base nos deslocamentos sobre os efeitos de sentido aparentemente hegemônicos. A proposta de se trabalhar com essa dupla abordagem contempla as diferentes materialidades.

Naqoyqatsi explora esse jogo entre a manutenção e a transformação dos efeitos de sentido a respeito da sociedade informatizada. Como materialidade discursiva, o documentário dá-se à interpretação que tanto pode tender para a paráfrase quanto para a polissemia, dependendo do posicionamento subjetivo do espectador quanto às imagens e sons. Ao fazer a edição digital de imagens de arquivo, o autor cria um *efeito metafórico*, que, conforme Pêcheux (1997 [1969]), no texto *Análise Automática do Discurso*, seria:

o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual para lembrar que esse “deslizamento de sentido” entre *x* e *y* é constitutivo do “sentido” designado por *x* e *y*; esse efeito é característico dos sistemas linguísticos “naturais”, por oposição aos códigos e às “línguas artificiais”,

em que o sentido é fixado em relação a uma metalingua “natural”: em outros termos, um sistema “natural” não comporta uma metalingua a partir da qual seus termos poderiam se definir: ele é por si mesmo sua própria metalingua. (PÊCHEUX, 1997, p. 96)

Gostaríamos de destacar três pontos trazidos pelo autor, primeiramente o fato desse efeito estar relacionado a “uma substituição contextual”, ou seja, que diz respeito às condições de produção do discurso, e não apenas a sua configuração estrutural; assim, podemos atentar para a segunda não menos importante contribuição do autor para o estudo semântico, o caráter constitutivo do *efeito metafórico* para a produção de sentidos. O terceiro ponto, trata-se da impossibilidade de analisar esse *efeito* em línguas artificiais, pois elas têm seus sentidos constituídos em relação às línguas naturais, enquanto as últimas não podem ser definidas por outro sistema que não o delas mesmas, o que ratifica a impossibilidade de construir uma “teoria semântica geral” acerca de qualquer língua natural; e, também, a ineficácia de uma análise apenas automatizada de discursos.

Relacionamos as ideias de *processos parafrásticos* e de *efeitos metafóricos* à elaboração de Orlandi sobre a *produtividade e criatividade*, a primeira estaria em relação com a paráfrase, pois seu funcionamento é o de reiterar os “processos já cristalizados pelas instituições, em que se toma a linguagem como produto e se mantém o dizível no espaço do que já está instituído” (ORLANDI, 1984, p. 11), funcionamento com o qual se apagam outros efeitos de sentido que poderiam ser instaurados. Ao lado da polissemia, ou *efeitos metafóricos*, estaria a *criatividade* que “instaura o diferente, na medida em que o uso, para romper o processo de produção dominante de sentidos e na tensão com o contexto histórico-social, pode criar novas formas, produzir novos sentidos. Pode então realizar uma ruptura, um deslocamento, em relação ao dizível” (ORLANDI, 1984, p. 11). Vemos que ao lado da manutenção, há um modo de instauração de novos efeitos de sentido que constitui a possibilidade de ruptura com o já estabelecido, podendo inaugurar redes de sentido calcadas “na tensão com o contexto histórico social”, ou seja, nas condições de produção do discurso, tal como elaborou Pêcheux tratando do *efeito metafórico*. Essas noções de *paráfrase* e *efeitos metafóricos*, ou *polissemia*; de *produtividade* e de *criatividade* são bastante importantes para a interpretação do documentário *Naqoyqatsi* que se estrutura através da atualização, ou ressignificação, de arquivos audiovisuais diversos sob um discurso outro, o cinematográfico, possibilitando que novos efeitos de sentido possam se instaurar para além da narrativa dominante. Orlandi (2012a) teoriza sobre as noções de *constituição*, *formulação* e *circulação* para tratar da produção dos sentidos, relacionando esses três conceitos ao interdiscurso, à memória discursiva e ao intradiscurso. A *constituição* está em relação com a memória do dizer,

o contexto histórico-social, ela pode ser situada no eixo paradigmático do interdiscurso; a *formulação* diz respeito às condições de produção e enunciação mais específicas e localiza-se no eixo sintagmático do intradiscurso; já a *circulação* se dá em certa conjuntura e de acordo com condições determinadas, nela “os dizeres são como se mostram” (ORLANDI, 2012a, p. 11).

Interessa-nos, principalmente, a *constituição* e a *formulação* de *Naqoyqatsi*, pois na relação entre a materialidade e suas condições de produção é que podemos produzir nossa interpretação. Orlandi especifica o movimento da *formulação*, dizendo que “formular é dar corpo aos sentidos” (ORLANDI, 2012a, p. 11), é unir a materialidade da língua à materialidade da história, é quando o sujeito do discurso toma posição, isto é, relaciona-se com os saberes da formação discursiva a qual seu dizer está filiado, o que só pode ser percebido no fio-do-discurso, na textualização do discurso em que se atualiza a memória discursiva. Quanto à materialidade da formulação, a autora também diz que: “os meios nunca são neutros” (ORLANDI, 2012a, p. 12), devemos olhar não só para o que é dito, mas como é atualizado este dizer no eixo horizontal, ou seja, como ele é textualizado, pois “a relevância da formulação: sua posição privilegiada como posto de escuta, de entrada no modo de constituição do sujeito, no sentido e na história” (ORLANDI, 2012a, p. 15). Esse conceito nos auxilia, então, a compreender o modo de funcionamento das discursividades, pois é necessário, a partir da textualização do discurso, observar as implicações subjetivas, históricas e sociais que estão na base do dizer, a fim de responder à questão: como é possível este dizer?

Já a *constituição* dessa materialidade possibilita tratarmos do domínio de memória em que esse dizer se inscreve e, assim, do amplo contexto histórico-social que o circunda: a sociedade de consumo, globalizada e informatizada; e da materialidade audiovisual inscrita no campo cinematográfico documental, no contexto da sociedade do espetáculo. A *formulação*, relacionada às condições de produção e enunciação específicas dessa discursividade, demanda um olhar analítico, a fim de observarmos a filiação dos sentidos atualizados intradiscursoivamente, remetendo-os ao interdiscurso. Quanto à *circulação*, que se dá em determinada conjuntura e de acordo com determinadas condições de produção, Orlandi diz que, nessa instância, “os dizeres são como se mostram” (2012a, p. 11), desse modo, os discursos são considerados da perspectiva de sua aparência simbólica, tal como são dados a interpretar para seus leitores, efeitos de totalidade que pairam acima da contradição constitutiva de todo o simbólico, sua filiação ideológica. No entanto, sendo a historicidade parte do discurso, ela se revela materialmente através do simbólico que constitui todo o

discurso, pois são as condições dadas pela *formação social* que determinam a roupagem com a qual a circulação dos discursos se dá.

Não podemos esquecer, também, que o funcionamento discursivo deve ser considerado na tensão entre dispersão/incompletude – paráfrase/polissemia. Orlandi escreve: “gestos de interpretação são atos ao nível do simbólico” (2012a, p. 25), nesse sentido é que buscamos mobilizar os efeitos de sentido permitidos pela discursividade, tendo em vista que a interpretação/compreensão não pode circunscrever todos os sentidos, mas somente aqueles afetados pela filiação do analista em relação a determinados campos de saber, tomada de posição que nunca é óbvia e, muito menos, consciente por que é, antes, ideologicamente filiada ao jogo de produção e reprodução dos discursos. No jogo entre paráfrase/metáfora – repetição/deslocamento, a “ideologia funciona pelo equívoco e se estrutura sob o modo da contradição” (ORLANDI, 2012a, p. 104), contradição que remonta à contradição inaugural, desde Marx, a desigualdade sob a qual os sujeitos protagonizam, na prática social, a luta de classes. Assim, não há escolha pela via da paráfrase ou da polissemia para análise de discursividades, ambas as noções são necessárias para compreender o modo de funcionamento do discurso, uma vez que a ideologia opera pela via da contradição. Orlandi diz que “não é em ‘x’ que está a ideologia é no mecanismo (imaginário) de produzir ‘x’, sendo ‘x’ um objeto simbólico” (2012a, p. 105). Ora, não há sentido se a língua não se inscreve na história, ideologia não é ocultação, mas produção de evidências – como podemos perceber no discurso da tecnologia. O “movimento contínuo entre paráfrase e polissemia permite-nos observar a repetição e os deslizamentos de sentidos, pelos efeitos metafóricos, transferências de sentidos” (ORLANDI, 2012a, p. 111). Aqui podemos perceber o alcance das noções formuladas no âmbito da teoria do discurso, pois é sempre no entremeio da repetição e do deslizamento dos sentidos que o analista trabalha, propondo, a partir da formulação, situar o que se mantém da ideologia dominante e o que se desloca a partir dela na produção de outros efeitos de sentido.

Conforme Pêcheux, é necessária “uma concepção materialista da discursividade na qual os efeitos do interdiscurso não se resolvem em um ponto de integração, mas se desenvolvem em contradições” (PÊCHEUX, 2011a, p. 157). Assim, em uma análise sob a perspectiva materialista, partimos da discursividade, mas a conclusão não necessariamente retorna a ela, pois a leitura pode mudar de direção conforme as equivocidades percebidas pelo pesquisador na análise do objeto. Pêcheux explica-nos que “não há, de início, uma estrutura sêmica do objeto (...), mas que a referência discursiva do objeto é construída em formações discursivas (técnicas, morais, políticas...) que combinam seus efeitos em efeitos de

interdiscurso” (PÊCHEUX, 2011a, p. 158), ou seja, é o ponto de vista do analista que construirá o *recorte* para a análise. Desse modo, efeitos de sentido que não incomodam/instigam/intrigam ao analista não serão atualizados, enquanto aqueles que, de alguma forma, mobilizam o olhar analítico, tendem a se transformar em questões a serem respondidas.

A dissidência, na teoria do discurso, não pode ser entendida como o “tudo pode” e “não importa o que”. Um dos conceitos mais importantes sobre o qual nos debruçamos para produzir análises é o de *pré-construído*, nas palavras de Paul Henry: “o que se diz, o que se escuta, é sempre atravessado por algo que já foi dito, atravessado por um dito anterior. [...] O discurso não funciona de modo isolado, ele está sempre ligado a outros discursos que se convocam, que são convocados por sua letra, sua materialidade.” (HENRY, 2013). Consoante ao pensamento desse teórico, podemos dizer que a materialidade, o fio do discurso, permite-nos seguir as pistas de sua constituição simbólica e imaginária que, por sua vez, revela os atravessamentos de sentidos que cruzam os discursos em análise. Logo, devemos concluir que não há possibilidade de analisar de modo isolado uma discursividade, ela está permeada por outros dizeres que também ressoam significados. Nossa proposta, portanto, será a de analisar uma discursividade constituída por uma materialidade contemporânea, buscando, no intradiscurso, pistas da relação entre discursos atuais e outros que os antecederam, no intuito de buscar as filiações ideológicas da tecnologia digital, no contexto de sua intrínseca relação com os valores da sociedade capitalista. Henry nos auxilia a entender de que modo isso se dá, questionando o papel da teoria discursiva:

E a análise de discurso, o que ela vai fazer? Ela vai buscar, de início, sem preconceito de nada em princípio, quais são os efeitos de sinonímia que podem se produzir no interior de um *corpus*. Quais são, de fato, as palavras, as frases que funcionam como se nunca tivessem sido sinônimas umas das outras? E, ao contrário, quais são as linhas de ruptura, de fratura, que fazem com que haja coisas que estão em uma parte de um *corpus*, mas não em outra, de modo que se possa dizer que há uma coisa diferente em uma e em outra parte do *corpus*? (HENRY, 2013)

No movimento de imersão na materialidade selecionada como *corpus*, guiados pelo ensinamento de Henry, interrogamos: de que modo o *interdiscurso* ressoa, reaparece ou é interditado pela/na discursividade observada? O que há de *discurso transversal* e/ou de *pré-construído* sustentando esse dizer? Há repetição ou denegação dos sentidos? De que forma a *memória discursiva* pode ser atualizada nos processos simbólicos de produção de subjetividades na contemporaneidade? O que se mantém, se repete, no âmbito da paráfrase? O

que se transforma, se metamorfoseia, desliza? Qual é o espaço da metonímia? Quais são os efeitos metafóricos resultantes da interpretação do *corpus*?

Nosso gesto de interpretação sobre o documentário, articulado a partir da teoria do discurso, é o de remeter o intradiscurso ao interdiscurso e à memória discursiva, propondo uma leitura da *formulação* audiovisual de *Naqoyqatsi* elaborada a partir da imbricação entre as *três práticas: técnica, política e social* (PÊCHEUX, 2011b). Entendemos ser possível, por esse gesto, identificar, metaforicamente, nos diferentes movimentos temáticos da *formulação* fílmica que analisamos, esses três níveis. Ou seja, observando o eixo da *formulação* deste documentário, identificamos três grandes movimentos temáticos, o primeiro deles propõe-se a apresentar o tema sobre o qual a narrativa discorrerá, ou seja, *a prática técnica*. Considerando que o cinema é, em si, uma arte técnica e que esse documentário, em sua *formulação*, é produzido por meio de técnicas de edição digital, e que isso constitui um efeito de sentido importante, podemos dizer que existem aqui duas possíveis leituras: uma sobre a própria constituição técnica do cinematográfico, e outra sobre a constituição da sociedade contemporânea pelo digital. Articularemos, então, essas duas leituras, aproximando a noção discursiva de *arquivo* ao conceito de *documentário*, no intuito de situar essa discursividade enquanto um *arquivo audiovisual*. O modo argumentativo de *Naqoyqatsi* contraria muitos pressupostos clássicos do gênero documental, tanto sob a perspectiva de sua *constituição* enquanto obra cinematográfica, quanto da sua *formulação*. As imagens que remetem interdiscursivamente à *sociedade do consumo* e à *sociedade do espetáculo* podem ser lidas a partir da disputa entre os acontecimentos que se tornam visíveis e aqueles não têm visibilidade, de acordo com os interesses das redes de comunicação e do poder político dominantes na *formação social*. Essa perspectiva de leitura foi ensinada pelas imagens de figuras públicas: artistas, políticos, cientistas, economistas, e toda a variedade de personagens históricos apresentados ao longo da *formulação* fílmica. Essas imagens nos levam a pensar que a tecnologia digital não atua independentemente do conjunto de regras, valores e tradições que regem a sociabilidade, ao contrário disso, há uma perspectiva política implicada nas decisões sobre o desenvolvimento tecnológico, a perspectiva capitalista. Entendemos que essa discussão também se coloca para o próprio documentário cuja filiação à indústria cultural não pode ser negada.

Naqoyqatsi, além de *arquivo audiovisual* também é um produto, um objeto simbólico, feito para ser consumido na *sociedade do espetáculo*, ao mesmo tempo em que é a materialidade que resultou de uma tomada de posição do sujeito que o concebeu em relação à sociedade contemporânea; e, ainda, é uma discursividade cuja possibilidade de existência foi

dada pela técnica disponível: o digital. Há várias camadas a observarmos na análise, pois este é um material rico em metáforas audiovisuais que nos permitem perceber diversos efeitos de sentidos. Nossa análise de *Naqoyqatsi* objetiva entender de que forma foi possível que essa obra viesse a se constituir em discursividade, no interior de uma indústria cinematográfica que a atravessa e a constitui. Qual foi o contexto sócio histórico - ou quais elementos dele - que possibilitou(aram) a produção deste documentário? Pensar em cinema enquanto prática de consumo conduz nossa reflexão à imensa gama de obras que funcionam sob a perspectiva da repetição: a história é sempre a mesma, contada de diferentes ângulos. Essa massiva produção de conteúdo audiovisual traz o excesso do mesmo, produzindo o imaginário de que tudo já foi dito de todas as maneiras possíveis de se dizer. No entanto, sabemos que sempre há furos nessa suposta generalidade, ou seja, é possível encontrar obras que questionem a lógica do sistema de produção dominante, que ponham em pauta assuntos e modos de fazer, discursividades que mobilizam a metáfora, o sentido que desliza, a contradição.

Orlandi diz que “o texto é o todo onde se organizam os recortes” (1984, p. 14) e, assim como o texto é um todo constituído por recortes, ou *segmentos linguísticos* e situação discursiva, entendemos que o documentário é também textualizado através de *sintagmas fílmicos* que nos remetem às suas condições de produção, mas que, após o processo de montagem da narrativa audiovisual, tornam-se um só texto a partir da perspectiva do olhar que os organiza, e do olhar de quem os interpreta. Gostaríamos, por isso, de propor uma relação entre o conceito de *montagem* da teoria do cinema, e a noção de *recorte* na teoria discursiva. No texto *Segmentar ou recortar* (1984), Orlandi apresenta a noção de *recorte* em cotejo à de *segmento*, tradicionalmente utilizada na linguística. Conforme a autora, “o recorte é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva, entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Assim, um *recorte* é um fragmento da situação discursiva” (ORLANDI, 1984, p. 14). Entendemos que os *sintagmas fílmicos* que constituem a narrativa audiovisual trazem, também, a situação discursiva em que cada um se inscreve; mas quando são reinscritos em outra *cadeia fílmica* perdem sua relação imediata com suas condições de produção, permitindo que outros efeitos de sentido venham a ser elaborados.

A noção de *recorte* opera nas teorias semânticas que consideram a prática social enquanto condição para a produção de discursos e de análises discursivas. Nossa hipótese é a de que o *recorte* produz um movimento inverso ao da *montagem* cinematográfica, pois, enquanto essa apaga a historicidade do material simbólico que vem a ser reinscrito em outra *cadeia fílmica*, o *recorte* discursivo devolve à formulação sua densidade social e histórica. Quando se recorta, na teoria do discurso, está sendo produzido um enquadramento do olhar do

pesquisador para o arquivo, olhar do qual resultará o *recorte* do *corpus*, marcado pelas condições de produção da discursividade observada. Digamos que o recorte do analista definirá o direcionamento da análise. No caso deste trabalho, estamos propondo uma análise para além dos efeitos de sentido de tecnologia digital propostos no documentário. Esse direcionamento pode ser entendido como um *recorte* no universo de possibilidades que poderiam ser mobilizadas a partir do mesmo material simbólico por outros enquadramentos.

No caso dessa pesquisa, produzimos um recorte discursivo sobre um recorte cinematográfico dos produtos da sociedade do espetáculo. Nossa hipótese é de que a reinserção de imagens oriundas da mídia televisiva no fio do discurso de um documentário faz outra leitura dessas cenas, agora organizadas em nova cadeia audiovisual. Nosso gesto de interpretação se dá, portanto, sobre o gesto do autor do documentário, mas também sobre as imagens midiáticas cuja historicidade também apresenta sentidos possíveis. A artificialização das relações mediadas seja pela televisão, seja pelo cinema, seja pelas redes sociais, possibilita pensar em uma construção da realidade através da materialidade digital, a virtualização das relações. As análises das sequências discursivas fílmicas de referência foram produzidas a partir de um recorte discursivo de *Naqoyqatsi* que subverte a ordem fílmica apresentada por Reggio, propondo uma outra organização dessa discursividade a partir de nosso gesto de interpretação. Nosso recorte discursivo desorganiza a narrativa composta por Reggio e organiza outra narrativa, resultado de nossos questionamentos sobre os sentidos que circulam a respeito da sociedade tecnológica digital, sentidos que podem ser colocados em suspenso por meio da análise discursiva. No corpo deste texto, essas sequências discursivas fílmicas serão relacionadas a algumas imagens exemplares extraídas do documentário, no intuito de destacar marcas constitutivas da materialidade audiovisual, bem como de situar o leitor quanto ao tema a ser abordado em cada sequência.

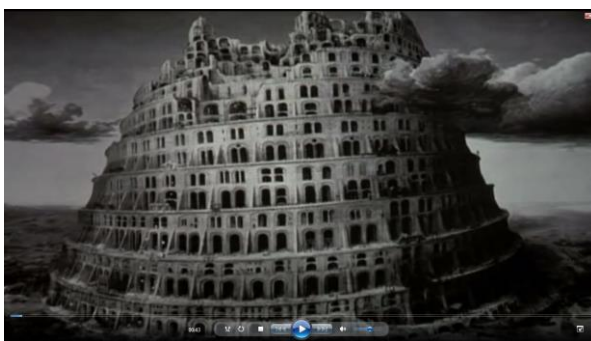


Imagem 1 – Torre de Babel (00:43)

Uma das cenas iniciais de *Naqoyqatsi*, traz a imagem do quadro *A Torre de Babel* (Viena - 1562), de Bruegel - essa imagem na tela do cinema, aparece em preto e branco. Se buscarmos o quadro original, entretanto, saberemos que ele é colorido. A alteração das cores, através da edição digital da imagem original, foi produzida, assim como o aumento da proporção da construção em relação ao cenário natural que a cerca na imagem original. O espectador assiste à aproximação dessa imagem na tela, possibilitada pelo *zoom* da câmera, esse efeito capta inclusive os personagens que figuram nos arcos das infinitas voltas da torre. Esta imagem demora a sair da tela, a câmera passeia lentamente trazendo à memória a primeira desavença entre os diferentes povos que outrora habitavam a Terra, conforme a narrativa bíblica. Esse gesto de autoria leva-nos a pensar que a narrativa audiovisual documental, assim como a narrativa bíblica, pode ser analisada em termos de sua correspondência com a realidade sobre a qual discorre, no entanto, não impede a instauração de outras possibilidades de sentido pelos sujeitos que a interpretam. Essas alterações conferem um tom mais sombrio à cena do documentário, produzindo um deslocamento de sentido a partir do qual podemos pensar que o mito da *Torre de Babel*, historicamente compartilhado, não prenunciava um início feliz para a convivência dos homens em sociedade. Lembremos que, através desse mito, busca-se explicar a existência das diferentes línguas faladas no mundo. Um dos fatores principais do desentendimento entre os homens seria, então, há muito tempo, a falha em comunicarem-se. A diferença linguística é um fato que corresponde à realidade, logo, poderia indicar a veracidade do argumento trazido na narrativa bíblica. No entanto, poderíamos também dizer que a divisão linguística materializada por essa imagem pode ser interpretada como uma metáfora da constituição da sociedade por diferentes classes, povos, culturas, etnias, crenças. O mito bíblico, retomado no quadro, e depois no documentário, narra sobre a diversidade de línguas, assim como sobre a impossibilidade de comunicação entre povos cujos códigos linguísticos, culturas e sistemas de valores são distintos. Este seria, ainda, o motivo pelo qual a divergência é uma prática tão comum entre os homens ao longo dos tempos. Línguas e culturas já existiram e deixaram de existir, bem como uma infinidade de civilizações que nos antecederam e, em todas elas, houve desarmonia.

A referência do mito à confusão causada pela diversidade linguística poderia ser interpretada, portanto, na releitura de *Naqoyqatsi*, como o modo como a sociedade capitalista se organiza na contemporaneidade, ou seja, calcada em valores que remontam à divergência, à falta de entendimento gerada por uma percepção negativa da diversidade humana desde tempos remotos. Essa divergência é atualizada historicamente através da separação entre os povos que se agrava cada vez mais pela desigualdade da luta de classes, pela confusão que,

ainda hoje, podemos dizer que é linguística, mas também religiosa, cultural e econômica, pois as contradições não pararam jamais de se multiplicar através dos tempos. O mito de *Babel* encerra a potência constitutiva do desentendimento no processo civilizatório capitalista, bem como na formação social contemporânea. Todavia, outro efeito de sentido é possível a partir da releitura da imagem original por diferentes cores e dimensões, como se deu no documentário, uma mudança na formulação que aponta para a contradição sócio histórica de que há, de fato, uma língua dominante, o inglês; e uma ideologia dominante, a da tecnologia digital cujo desenvolvimento se deu principalmente nos Estados Unidos. O processo sócio histórico a partir do qual essa dominância se deu foi a globalização, sob a qual todas as instâncias da sociabilidade foram perpassadas pela materialidade digital. Essa materialidade trouxe em si a promessa de entendimento entre os diferentes povos e culturas, pois seria uma linguagem capaz de pôr em contato sujeitos pertencentes a distintas culturas e falantes de diferentes línguas. O sonho da linguagem universal esbarrou, mais uma vez, nos limites das condições materiais de existência dos sujeitos, pois, apesar da oferta da tecnologia digital ser dirigida a todos, nem todos podem ter acesso a ela, somente têm acesso aqueles sujeitos que podem pagar por ela. Seguem reproduzindo-se, assim, as tensões entre os homens, desde sempre, desde o desentendimento original historicizado em *Babel* e atualizado no documentário.

Nessas cenas, que compõem o que chamamos de *Prólogo* de *Naqoyqatsi*, há uma constante sobreposição de imagens, elas aparecem entremeadas, uma dando lugar a outra, as formas são criadas por cores e movimentos que explicitam a edição digital das cenas. Interpretamos que o modo como são articuladas as imagens é através da *imbricação material*, sendo essa uma das regularidades da formulação fílmica. Lagazzi produziu interessante teorização para pensarmos a diversidade das materialidades que podem ser analisadas discursivamente em suas pesquisas sobre filmes e documentários. Neste sentido, a autora traz a noção de *materialidade significativa* (LAGAZZI, 2007), a fim de “reafirmar ao mesmo tempo a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significativo” (LAGAZZI, 2007, p. 401). Esse trabalho simbólico ao qual a autora se refere é a materialidade sob a qual o discurso será formulado, pois todo o discurso é materializado seja pela materialidade linguística, sonora ou imagética e, embora os significantes sejam diferentes, entende-se que todos trabalham em conjunto para a produção de sentidos na discursividade audiovisual. A autora fala “do discurso como a *relação entre a materialidade significativa e a história* para poder concernir o trabalho com as diferentes materialidades e reiterar a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significativa, na

história.” (LAGAZZI, 2007, p. 401). Nesta perspectiva, independentemente de lidarmos com a superfície linguística ou fílmica, estamos sempre propondo análises com o intuito de buscar as marcas da historicidade das discursividades, de explicitar como é possível dizer o que se diz sob determinada expressão simbólica.

Considerando que essas materialidades não funcionam isoladamente, a autora propõe que se pense a “‘intersecção de diferentes materialidades’ na ‘imbricação material significativa’” (LAGAZZI, 2007, p. 401). Essas elaborações teóricas sobre a *intersecção de materialidades* e a *imbricação dos significantes* estão pautadas na noção de *entremeio* (ORLANDI, 2002), através dessas noções entende-se que “não se trata de analisarmos a imagem e a fala e a musicalidade, por exemplo, como acréscimos uma da outra, mas de analisarmos as diferentes materialidades significantes uma no entremeio da outra” (LAGAZZI, 2007, p. 402). Além de tomar as materialidades significantes a um só tempo na análise da formulação dos sentidos, toma-se uma discursividade para análise a partir de suas condições de produção, seu contexto sócio histórico. Esse foi o motivo pelo qual iniciamos nossa análise pelas condições de produção de *Naqoyqatsi*, sua inserção na indústria cultural, na *sociedade do espetáculo* e do *consumo* para, então, aprofundarmos a discussão sobre a formulação fílmica, haja vista que são essas condições sócio históricas que são atualizadas, problematizadas, questionadas no fio do discurso do documentário. Com base na estrutura significativa, na formulação fílmica, bem como em sua historicidade, observamos marcas da assimetria entre as práticas técnica, política e social e, para isso, analisamos a *formulação* do documentário em relação à memória discursiva e ao interdiscurso.

Estamos de acordo com Lagazzi, quando insistimos no argumento de que “a materialidade não-verbal, além de significar na ordem do discurso, não significa de forma isolada, mas em relação com todas as outras materialidades.” (SIMÕES, 2007, p. 75), pois a produção do sentido é indissociável das materialidades que a constituem, afinal, nossa percepção não funciona de modo isolado, é “na interpretação que vamos perceber a inserção de uma imagem em determinada rede discursiva de saberes, em uma formação discursiva” (SIMÕES, 2007, p. 81). Assim, tanto a interpretação está relacionada às redes discursivas de saberes quanto a materialidade discursiva pertence a determinado domínio de saber. Nossa análise de *Naqoyqatsi* estará atenta ao campo do qual essa discursividade provém, pois sua formulação tem a singularidade de não se dar via materialidade linguística, ela prescinde do verbal, da letra grafada e, na maior parte da formulação fílmica, inclusive da voz. Nossa hipótese é que, se nos questionarmos sobre a característica comum às diferentes

materialidades, encontraremos como resposta que é a ordem da história que sobredetermina cada produção estética.

Voltando à noção de *imbricação material* (LAGAZZI, 2007), a noção de *audiovisão* (CHION, 2011) também é produtiva para pensarmos essa *imbricação material* em *Naqoyqatsi*. Chion procurou “mostrar como, na verdade, no contrato audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos. Não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos.” (2011, p. 7). Fizemos o teste com nossos documentários e, de fato, não vemos o mesmo quando não ouvimos a trilha sonora, ou seja, há uma influência do som na interpretação da imagem. Gostamos de pensar em termos de *atmosfera* criada pelo som. Com a noção de *audiovisão*, rompe-se com a ideia de predominância da imagem em relação ao som na produção audiovisual, bem como a *imbricação material* indica, acrescentando ao conceito de Chion, a ordem da história, mais uma materialidade constitutiva dessa imbricação sob o viés discursivo. Costumamos, muitas vezes, dizer que “vamos ver um filme”, mas essa expressão, popularmente utilizada, guarda em si a predominância daquilo que vemos em relação ao que ouvimos quando assistimos a um filme. Essa aparente unidade da imagem e do som, definida como “ilusão audiovisual” (CHION, 2011, p. 12), seria: uma “ilusão que se encontra, para começar, no centro da relação mais importante entre som e imagem: a relação (...) do valor acrescentado.” (CHION, 2011, p. 12). A consonância entre imagem e som gera um efeito de sentido distinto daquele obtido pela observação da imagem ou da sonoridade isoladas. Esse efeito de unidade ilusória entre o imagético e o sonoro atravessa todo o documentário *Naqoyqatsi* e, por isso, a noção de *audiovisão* mostra-se produtiva para nossa análise. Podemos dizer, ainda, que a *ilusão audiovisual* é produzida, em termos discursivos, pelo que Lagazzi denominou *imbricação material*, conceito através do qual a autora se refere à multiplicidade de materialidades que constituem o audiovisual. Desse modo, pensamos ser interessante aproximar os dois conceitos para tratar da singularidade do documentário que analisamos e, principalmente, dos efeitos de sentido que essa ilusão possibilita no movimento de interpretação/análise. Logo, como já havíamos visto com Pêcheux, Orlandi e, agora, com Lagazzi e Chion, na relação entre a *materialidade significativa* e a *história* podem ser constituídos os efeitos de sentido, as paráfrases e os deslizamentos.

Lagazzi também propõe a noção de *composição* (material), que trata especificamente da contradição possível entre as materialidades imbricadas, justamente por que não há somente soma, como acontece no caso do documentário aqui analisado. Na imbricação entre imagem e som, esse materializa o gesto de interpretação do cineasta, ao constituir um arquivo,

visto que a materialidade imagética é trazida de outros arquivos. A *montagem* do arquivo imagético é também materialização do gesto de interpretação do cineasta, entretanto, é a materialidade sonora que produz o *efeito fecho*, que produz o *efeito-autor* sobre as imagens, na forma de um documentário.

Devido à exclusiva composição de *Naqoyqatsi* por meio de imagens e trilha sonora, entendemos que esses elementos simbólicos devem ser tratados de modo indissociável, pois é através da organização desses elementos, que o ritmo e a cadência são conferidos à tal discursividade. Chion diz que “... os filmes, a televisão e os *media* audiovisuais em geral não se dirigem apenas à visão. Suscitam no espectador – no seu audiespectador – uma atitude perceptiva específica, que (...) propomos chamar a *audiovisão*.” (CHION, 2011, p. 7). O termo *audiovisual* desmente a prioridade da visão, pois une os sentidos da audição e da visão em uma só palavra, conforme Chion: “Assistir a um espetáculo audiovisual equivaleria, em suma, a ver imagens e a ouvir sons, mantendo-se cada percepção perfeitamente isolada.” (CHION, 2011, p. 7). O autor chama a atenção, por meio da marca do “e” em itálico, para a suposta soma de processos díspares, mas sabemos que não é isso o que ocorre quando nos predispomos a assistir a qualquer conteúdo sob a materialidade audiovisual. Lagazzi elabora a noção de *composição*, em distinção à noção de *complementaridade*, para tratar da intersecção de diferentes materialidades. Ao contrário da possibilidade das diversas materialidades significantes se complementarem na formulação audiovisual, a autora diz que a *composição* ressalta o caráter de incompletude constitutiva da linguagem. Nesse sentido, uma materialidade significativa não poderia ser preenchida, ou complementada, por outra materialidade de semelhante ou distinta natureza, mas na relação de contradição entre as diferentes materialidades significantes “cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra” (LAGAZZI, 2009, p. 68) é possível que efeitos de sentidos sejam constituídos através da composição entre diferentes materialidades significantes. Ao mesmo tempo em que vemos imagens na tela, percebemos sua passagem a partir de um ritmo que, em geral, é sugerido pela sonoridade que as acompanha e este é um dos funcionamentos do som no documentário que analisamos. Algumas vezes, o ritmo acelerado ou desacelerado em que aparecem as cenas coincide com o ritmo sonoro, mas em outras sequências fílmicas há oposição entre as duas materialidades, o que demonstra que a *composição audiovisual*, além de contraditória, pode ser, às vezes, dissonante.



Imagem 2 – Aproximação da Torre de Babel 2 (01:17)

À medida que a imagem do quadro de Brueghel é aproximada podemos ouvir, ao fundo, como se fosse um mantra pronunciado por vozes graves, talvez masculinas, a repetição da palavra título do documentário: “*Na-qoy-qatsi, Na-qoy-qatsi, Na-qoy-qatsi...*”. A separação entre as sílabas é marcada, tem um ritmo e uma duração específicos. Nesse movimento, interpretamos que o espectador é inserido à atmosfera do filme que, segundo Chion, é o resultado da relação imagem e som, o *valor acrescentado*, a *imbricação material*, *composição*, produzindo-se um efeito de sentido que, talvez, não possa ser materialmente captado na *formulação*, no fio do discurso do audiovisual, e sim no momento de interpretação. É a esse efeito que o leitor de *Naqoyqatsi* é lançado através da verbalização, em forma de mantra, da palavra-título do documentário. Conforme Chion:

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre ‘naturalmente’ daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê. (CHION, 2011, p. 12)

O *valor acrescentado*, portanto, contraria a ideia de reforço do sentido que a imagem traria, de modo que o som apenas acompanharia a imagem, reiterando seu potencial semântico. Chion nos diz que o som dá, cria efeitos de sentido em relação às imagens, sendo assim, o som não contribui com a imagem, mas sim *acrescenta* a ela um valor de significação não necessariamente semelhante àquele por ela produzido. Pensar o audiovisual desse modo é entender que o sentido que resulta da confluência imagem/sonoridade pode ser totalmente distinto daquele que resultaria caso a imagem fosse considerada isoladamente. Entendemos, assim, que a presença ou a ausência da sonoridade são marcas que podem produzir tanto a proximidade quanto o distanciamento entre aquilo que se vê e aquilo que se ouve ao assistir a um material audiovisual. No caso dessa cena, há um contraste entre a força histórica da

imagem apresentada e a calma e firmeza com que o mantra é repetido, uma composição que estamos considerando dissonante, uma imbricação material que aponta para a contradição entre as materialidades sob as quais se formula o documentário: todas elas linguagens constitutivamente incompletas.



Imagem 3 – Prédio em Ruínas (02:50)

Sigamos nossa descrição. Acompanhada de um solo melancólico de violoncelo é apresentada a imagem, em um sobrevoo, de um imenso prédio vazio, em ruínas, que parece estar abandonado. A lentidão com a qual essa imagem transcorre coincide com o tom calmo, sério, triste do solo de violoncelo que ouvimos. O fato da trilha sonora de *Naqoyqatsi*, assim como de toda a trilogia *Qatsi*, ter sido elaborada especificamente para os documentários, sempre pelo músico Philip Glass, tem relevância para nossa análise, pois, tal como nos explicou Chion, a percepção de uma ou outra materialidade – visual ou sonora – não se dá de forma isolada, mas concomitantemente. Nesta cena, por exemplo, é a tristeza do som do violoncelo que nos apresenta a imensidão e solidão do prédio abandonado.

No terceiro documentário, objeto desta análise, a trilha sonora foi composta antes da edição das imagens, o que resultou em um concerto sonoro e imagético, em um poema visual, haja vista sua constituição imagética e sonora. Não há muitas vozes na formulação deste documentário, além daquelas do mantra inicial, entretanto, ele não se insere no cinema mudo. Fizemos a experiência, como já dissemos, de assisti-lo sem o som, o que nos permitiu perceber que houve diferença, assim como Chion descreve, “Toda a sequência perdeu o seu ritmo e a sua unidade” (CHION, 2011, p. 11). Esse fato da perda do ritmo nos impeliu a pensar sobre a potência do áudio no processo de produção de sentidos em *Naqoyqatsi*, pois não são as imagens que motivam a melodia, mas o contrário, as imagens povoam a trilha sonora previamente executada a partir do tema a ser discutido. Os autores da trilha sonora e do documentário revelam que houve intensa colaboração entre eles para a escolha dos

arranjos e das sequências de imagens, mas a ideia de um “concerto de imagens” esteve presente desde a elaboração inicial do documentário.

Conforme Gallo:

A assunção de autoria pelo sujeito, ou seja, a elaboração da função-autor consiste, em última análise, na assunção da “construção” de um “sentido” e de um “fecho” organizadores de todo o texto. Esse “fecho”, apesar de ser um entre tantos outros possíveis produzirá, para o texto, um efeito de sentido único, como se não houvesse outro possível. Ou seja, esse “fecho” torna-se “fim” por um efeito que faz parecer “único” o que é “múltiplo”; transparente o que é “ambíguo”. (1992, p. 58)

Segundo a autora, o *efeito fecho* não diz respeito à ideia de unidade, de todo, mas sim ao modo como o espectador se prepara para ouvir, ver, ou ler determinado texto. Essa é uma leitura guiada a partir das pistas concedidas pelo sujeito autor que, ao produzir determinada discursividade cria um *efeito fecho* que produz um efeito de sentido único, de modo que, o espectador saiba como se posicionar diante daquilo que interpreta. Gallo diz que, nas histórias de contos de fadas, por exemplo, é o discurso “Era uma vez...” que situa o leitor quanto àquilo que será apresentado, pois inscreve a narrativa na ordem discursiva das histórias infantis. Logo, antes mesmo de começar a história, já se sabe de que gênero de narrativa se trata. O documentário, em si, também gera uma posição para o espectador, pois seu efeito de realidade é um dos dispositivos guia para o sujeito que o assiste. Mas, para além dessa classificação à qual *Naqoyqatsi* pouco se restringe, é o aspecto sonoro que produz o *efeito fecho*. Essa é uma regularidade do documentário posta desde seu modo de constituição a partir da instância sonora, pois ele é caracterizado como um concerto de imagens, um poema visual e, como é sabido, a musicalidade é uma das características da poesia, mas as imagens em geral não são relacionadas ao concerto musical. Essa aliança entre imagens e sons em *Naqoyqatsi* faz das cenas a locação do documentário, e dos sons a linha condutora que produz o *efeito fecho* que conduz o espectador desde o início até o fim da formulação fílmica, realçando as emoções que devem vir à tona a partir de determinados arranjos sonoros mais ou menos graves.

Estamos em quarenta e dois minutos de filme quando assistimos a um bebê, em primeiro plano, sorrindo e flutuando na tela e, ao fundo, o que nos parece uma imagem do espaço sideral, com fundo preto e pontos luminosos brancos, produzindo um efeito de movimento, talvez um buraco negro para o interior do qual o bebê está sendo atraído. Mais um momento para o espectador respirar, uma pausa no turbilhão, uma imagem agradável aos olhos para, em seguida, ser novamente exposto ao turbilhão? Não, ainda não, por enquanto, após a imagem de um torcedor vibrando, vemos um círculo em espiral, a fumaça da sequência

anterior retorna... Sobrevoamos através de imagens aéreas a ponte do Brooklin, quase irreconhecível devido aos efeitos visuais que alteraram as cores e a desaceleração das imagens que as harmoniza com o som calmo, e o melancólico solo de violoncelo que as acompanha.



Imagem 4 – Bebê no espaço (42:08)



Imagem 5 – Circuitos (46:05)

Lentamente, a ponte é vista pelo espectador por um ângulo de 360°, um giro que termina em uma imagem de circuitos eletrônicos, gabinetes de computador, chamando a atenção do espectador para a temática que percorre, atravessa e deve ser sempre reiterada ao longo da cadeia fílmica. Neste funcionamento, entre as diferentes relações temáticas propostas no documentário, há a repetição das imagens que aludem ao digital. Por meio de fios, placas de circuitos eletrônicos, teclados, gabinetes a tecnologia digital se materializa na formulação fílmica. O digital é apresentado através dos aparelhos, dos artefatos, bem como dos efeitos fílmicos por ele possibilitados, esse é o modo como a temática principal de *Naqoyqatsi* pôde ser atualizada. Esse é um aspecto importante a ser considerado na interpretação dessa discursividade.

Na imagem do bebê, que observamos acima, podemos entender que a união de duas imagens, a de um bebê flutuando com uma bola na mão, em primeiro plano, e o espaço infinito, ao fundo, suscita interpretações a respeito da biologia humana, a respeito da

reprodução e, também, a respeito das descobertas científicas e sua relação com o futuro da humanidade, o porvir. Se tomássemos uma ou outra imagem da cena acima, provavelmente não seríamos tomados por uma reflexão sobre o universo infinito, e a vida humana frágil e finita. Ressoam aqui dizeres sobre nossa ínfima existência comparada à grandiosidade do universo, relação proposta pela montagem. Conforme Salla, “A fotografia por si só é um processo discursivo, assim como o som o é. Quando eles são produzidos e dirigidos para um mesmo efeito de unidade, é que dizemos que eles são discurso cinematográfico. O discurso cinematográfico é (...) o conjunto dos elementos que juntos se transformam em um filme, ou seja, efeito de unidade.” (SALLA, 2010, p. 16). O efeito de todo que chega ao espectador, ou seja, o filme é fruto do funcionamento da montagem que apaga as marcas da construção desse todo a partir de múltiplos elementos, como a autora explicita, a fotografia, o som, a imagem, o movimento. Ainda nas palavras da autora:

É neste elemento do cinematográfico, a montagem, que o efeito-autor alcança seu ‘fechamento’, onde o cinematográfico se transforma em fílmico. Ou seja, na simultaneidade do fílmico está o esquecimento do cinematográfico. A imagem não é considerada como ícone, como quadro ou como moldura. É o percurso da imagem, o seu movimento. O que interessa agora é o fílmico. (SALLA, 2010, p. 70)

Entendemos, assim, que a interpretação do audiovisual é, ao mesmo tempo, direcionada através da montagem, no âmbito do *discurso cinematográfico* e, ainda, pelas questões que afetam o espectador ao interpretar o *discurso fílmico*.

Estamos em quarenta e cinco minutos de filme e aparece na tela uma profusão de imagens: satélites orbitando em torno da Terra, um fio que percorre o globo, aludindo ao projeto de informatização das sociedades através da fibra ótica com o qual a globalização se tornou uma realidade. Um foguete decolando, imagens alusivas ao digital retornam: circuitos de informática, mais satélites, fios coloridos que se entrelaçam, torres de transmissão de sinais eletrônicos, placas mãe, um mapa do mundo. Nesta sequência, as imagens remetem à relação entre o digital e os avanços nas telecomunicações, e também nos sistemas de vigilância global permitidos pelos satélites que captam informações geográficas estratégicas para as nações que os constroem e lançam ao espaço. Lembremos que nem todos os países podem arcar financeiramente com tais empreendimentos tecnológicos, o que nos leva a lembrar qual é a nação que tem o domínio sobre tais informações.



Imagem 6 – Satélites (45:01)

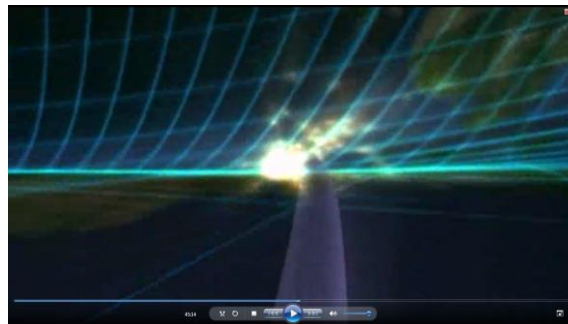


Imagem 7 – Fibras percorrendo o globo (45:14)



Imagem 8 – Lançamento Foguete (45:30)

Salla diz que é preciso “compreender o funcionamento de alguns processos discursivos que o [cinematográfico] compõem.” (SALLA, 2010, p. 15), a autora elenca alguns desses processos que constituem o cinematográfico como: a projeção das imagens através da manipulação da luz, a fotografia, e a montagem. Ela entende que, apesar de serem numerosas as ações envolvidas na produção do material audiovisual, apenas temos acesso ao efeito resultante de um processo de textualização que, no cinematográfico, é obtido pela montagem. Logo, ao buscar efeitos de sentido no documentário *Naqoyqatsi* - que nos chega “inteiro” enquanto texto - é preciso entender que as camadas de trabalho sob a materialidade projetada são, em si, processos discursivos que nos parecem, apenas, imagem e som, mas, além de serem mais numerosos, competem todos para a produção de sentidos, deixando suas marcas

no fio-do-discurso. Um desses processos que nos interessa é a “montagem, porque é nesta etapa que os elementos que chamamos aqui de cinematográficos, são reunidos, dando um efeito de unidade a partir da qual temos o discurso fílmico.” (SALLA, 2010, p. 15). Entendemos que este “efeito de unidade” é resultado do processo de *textualização* dos fragmentos, possibilitado pela montagem. A *montagem* no cinema se dá sobre um material bruto, selecionam-se algumas sequências a critério do cineasta, dependendo daquilo que ele pretende que se constitua enquanto formulação fílmica. Após a seleção, há de se produzir a junção de imagens que serão reunidas em uma só formulação fílmica, através de sobreposições ou divisões de planos e, desse movimento, resultará um efeito de todo, de unidade, a partir do qual serão produzidos sentidos para aquele material. A *montagem* cinematográfica e o *recorte e produção do objeto discursivo* são procedimentos semelhantes, ambos delimitam uma perspectiva de interpretação. O *recorte* possibilita a delimitação da análise, pois não é possível dizer tudo, logo, faz-se necessário definir do que se vai tratar, ao produzir hipóteses de interpretação sobre um *corpus* para proceder à análise. A *montagem* delimita o modo como o tema apresentado será linearizado na cadeia sintagmática, na formulação fílmica, pois muitas seriam as possibilidades de fazê-lo a partir do eixo paradigmático.

Salla propõe, então, duas noções bastante produtivas para analisar o audiovisual, quais sejam: o *Discurso cinematográfico* que tem relação com o modo material de produção de uma materialidade audiovisual, e o *Discurso fílmico* que está relacionado à narrativa e às temáticas por ela engendradas, ou seja, ao efeito de todo que nos chega enquanto espectadores. Propomo-nos a pensar essas noções em relação à *circulação*, à *formulação* e à *constituição* elaboradas por Orlandi e anteriormente apresentadas. Assim, entendemos que o *cinematográfico*, sendo o âmbito dos cineastas, diretores, editores e outros profissionais da área do cinema, corresponde ao momento de *formulação* do audiovisual do qual resulta um todo organizado. Isso que nos chega pronto, o *fílmico*, está no nível da *circulação* deste material simbólico, pois neste momento “os dizeres são como se mostram” na tela. Ao levantarmos as condições de produção em que esta discursividade veio a ser formulada, bem como aquelas em que ela circula, estamos no âmbito da sua *constituição* que é perpassada por um aspecto social e histórico. Salla também propõe a relação entre a Poética, as técnicas de produção artística, e o *cinematográfico*; e da Estética, a fruição do espectador, e o *fílmico*. Quanto ao nosso objeto, buscamos entender como, na *imbricação* do *discurso cinematográfico* e do *discurso fílmico*, os sentidos são produzidos pelas variadas materialidades reunidas no audiovisual.

Salla apresenta a distinção entre os dois conceitos, o de *discurso cinematográfico* e o de *discurso fílmico*, que seria a correspondência do primeiro aos momentos da tomada dos fragmentos; e do segundo à disposição dessas partes em um aparente todo. Nas palavras da autora:

Temos, no senso comum, o cinematográfico como o todo. (...) denominaremos o todo de fílmico. A diferenciação está exatamente no efeito de unidade. Se tivermos os processos isolados, teremos a fotografia, teremos o som, mas não um filme. Por outro lado, o processo discursivo relativo à fotografia, ou ao som, quando inscritos no discurso cinematográfico por meio do processo discursivo que é a montagem, resulta em uma unidade fílmica. (SALLA, 2010, p. 16)

Em sua visada da noção de todo, de unidade, a autora toma este efeito como decorrente da *montagem* de processos discursivos variados que constituirão um discurso fílmico, e não cinematográfico, pois, neste âmbito, estão os procedimentos técnicos dos quais os cineastas lançam mão para produzir materialmente os efeitos de sentido no audiovisual. Ao contrário dos demais documentários da trilogia, *Naqoyqatsi* não foi produzido através de filmagens, foram utilizados filmes e imagens de arquivo manipulados digitalmente e intercalados com cenas produzidas por computação gráfica, com efeitos de pós-produção como fotografia térmica. Essa maneira de produzir o filme, portanto, através de imagens e vídeos extraídos de bancos de imagens, produz o efeito de sentido de um mundo tecnológico que nos permite e nos impulsiona a fazer (*samplers, remixagens, copy paste...*) apropriações. Além do mais, o diretor acaba demonstrando que a presença da tecnologia se faz essencial e predominante na produção do filme, ou seja, sem a tecnologia, nem o filme nem nosso atual quadro de vida existiriam. Este documentário leva-nos a refletir sobre nossa relação com a natureza, a influência da tecnologia em nossas vidas.

Salla propõe tomarmos “o cinematográfico como uma instância discursiva que pode se realizar de diferentes formas, por diferentes processos, (...) o fílmico é o seu efeito de unidade, de fecho.” (SALLA, 2010, p. 39). Observando o documentário a partir de sua *formulação*, buscamos analisar o discurso cinematográfico a partir da *montagem*; e o discurso fílmico através da própria *textualização* do tema tecnologia. Eisenstein, considera que o objetivo e função fundamentais da montagem dizem respeito ao “papel que toda obra de arte se impõe, a *necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo.*” (EISENSTEIN, 2002, p. 13 – grifos do autor). Assim, podemos dizer que a montagem é o fio condutor, não apenas técnico, mas também dos efeitos de sentido engendrados pelo audiovisual em *Naqoyqatsi*. Na teoria do discurso, diríamos que há um processo, possibilitado

pela montagem, de *Textualização* (GALLO, 2008) do audiovisual (organização de sons, imagens, ângulos, recortes, iluminação, ritmo, tempo, aceleração). Esse processo é apagado de modo que a *Imbricação material* (LAGAZZI, 2007) apareça naturalizada através da *Tecedura e da Tessitura* (NECKEL, 2010) do material simbólico, ou seja, da discursividade analisada.

Sabemos que, no cinema, a montagem é o processo que permite a costura entre as diferentes relações temáticas que serão estabelecidas por meio da narrativa audiovisual. No documentário *Naqoyqatsi*, são estabelecidas relações entre a tecnologia e variadas esferas da vida política, social, econômica, cultural da sociedade contemporânea. Portanto, a temática é exaustivamente reapresentada. Embora o espectador possa, em algum momento, perder o fio condutor da narrativa, a repetição das imagens alusivas à informática o mantém em contato com essa memória discursiva do digital, por meio das imagens que são próprias do digital. Há um jogo em que o espectador deve seguir a trilha prevista pelo diretor: estamos falando sobre a tecnologia digital, cenas de cabos, fios, circuitos, zeros e uns coloridos são alegorias desse tema cuja materialidade só pode ser aludida, tendo em vista sua imaterialidade. Ao percebermos essa repetição, questionamos seu motivo, e nossa interpretação é de que, além de situar o tema do documentário, essas cenas também são a regularidade a partir da qual outros temas são articulados na narrativa. Assim, percebemos que, para tecer as relações entre tecnologia e militarismo, tecnologia e ciência, tecnologia e sociedade do espetáculo, tecnologia e subjetividade, tecnologia e política, tecnologia e religião, abordadas ao longo do documentário, o cineasta se utilizou do recurso da montagem dessas sequências entremeadas de cenas que remetiam interdiscursivamente à materialidade digital.

A respeito da relação entre cineastas, pessoas e públicos, Nichols diz que o cineasta fala de algo para seu público, ou sobre outras pessoas. No caso do documentário, comparado a “‘que história vou contar?’”, a pergunta ‘sobre o que eu vou falar?’ dirige nossos pensamentos para a esfera pública e para o ato social de falar aos outros sobre um tópico de interesse comum.” (NICHOLS, 2005, p. 42). Em *Naqoyqatsi*, podemos dizer que o foco está em tratar de “um tópico ou assunto” que estamos interpretando como o mundo contemporâneo constituído pela tecnologia digital. Nesse intuito, o autor cria uma formulação fílmica, um efeito de todo, através da ordenação de *imagens de arquivo* que não foram por ele filmadas, pois na formulação desse documentário o autor recorre a imagens já apresentadas em outros meios audiovisuais como telejornais e programas de entrevistas da mídia televisiva estadunidense. Reggio edita todas as imagens que compõem o documentário através de efeitos visuais digitais, técnica cinematográfica amplamente explorada na indústria cinematográfica

contemporânea. Apresenta-se uma realidade para o espectador em *Naqoyqatsi* que, apesar de ser uma realidade totalmente produzida por materialidades significantes diversas e por efeitos visuais digitais, coincide com a sociedade contemporânea. Essa aproximação entre a formulação fílmica, produzida simbolicamente, e a constituição material da sociedade pelo digital é uma metáfora bastante produtiva para a análise e interpretação dessa produção cinematográfica. Há diversas camadas simbólicas e históricas sobrepostas constituindo essa narrativa audiovisual, as materialidades significantes imbricadas formam pontos de intersecção entre as sequências fílmicas que estão todas conectadas por cenas que remetem ao digital, bem como são editadas, formuladas materialmente pelo digital. Esses jogos metafóricos possibilitam deslizamentos de sentidos a partir da tomada das *imagens de arquivo* para análise. A formulação fílmica de *Naqoyqatsi* tem a ver com o *mundo histórico* que compartilhamos, e o modo como Reggio nos apresenta este mundo nos propõe à imersão em um *estado de ânimo poético* criado pela cadenciada formulação entre imagem e som que capta a atenção do espectador num movimento de tensão e distensão, sístole e diástole, um pulsar que lembra o ritmo frenético da vida em grandes centros na contemporaneidade, e o de nosso coração quando se agita.

A construção retórica de um documentário, de acordo com Nichols, pode “usar a poética, a narrativa ou os elementos lógicos. No entanto, esses elementos são utilizados para nos convencer de um assunto para o qual é possível mais de um ponto de vista ou conclusão.” (NICHOLS, 2005, p. 44). No caso de *Naqoyqatsi*, a retórica é construída como narrativa poética, pois ela é estruturada por meio de metáforas, alusões ao tema apresentado, e não através de um relato objetivo sobre ele, tal como é comum nesse gênero. A abordagem do tema tecnologia digital é indireta, formulada de um modo que exige a participação ativa do espectador para construir sentidos sobre as sequências fílmicas que, apenas aparentemente, pertencem a diferentes redes de memória, quando, na verdade, pertencem ao mesmo domínio de memória do ponto de vista de suas condições de produção e de sua constituição simbólica pela materialidade digital. Materialidade que, assim como permite a produção documental, possibilita também a criação de um mundo-cópia, problematizado na metáfora que *Naqoyqatsi* encerra da duplicação da realidade, colocando-a em suspenso para discutir sua constituição material pelo digital. Na teoria discursiva, a interpretação é um processo aberto em que a tomada de posição do sujeito quanto ao objeto simbólico que ele interpreta é uma possibilidade singular frente a outras leituras que podem ser produzidas. Um ponto de vista, portanto, não é uma conclusão sob a perspectiva discursiva, assim, ainda que o documentário se caracterize por colocar “diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma

determinada interpretação das provas.” (NICHOLS, 2005, p. 30), esse ponto de vista nada mais é do que uma leitura dentre tantas outras possíveis. As técnicas digitais, que permitiram a produção dos efeitos na edição das *imagens de arquivo*, direcionam a percepção do espectador quanto a não correspondência entre imagem e realidade, afinal, na sociedade contemporânea, toda autenticidade é uma *impressão de autenticidade* conferida àquilo que foi fabricado, produzido – tal como os cientistas fabricam a realidade em laboratórios, os cineastas o fazem por meio da arte cinematográfica. Logo, se é o olhar do autor que ordena as imagens, dispondo-as de acordo com padrões previamente definidos, a fim de produzir determinado posicionamento sobre o tema, entende-se que o resultado dessa ordenação não é somente uma discursividade, ou um objeto simbólico, mas um modo particular de interpretar a realidade, uma tomada de posição.

Nichols diz que “estamos sujeitos às manipulações e manobras do cineasta, e também nós podemos ser perturbados e angustiados por elas.” (NICHOLS, 2005, p. 39-40). *Naqoyqatsi*, de fato, pode tirar seu leitor da zona de conforto, principalmente devido ao ritmo acelerado das sequências fílmicas que compõem a maior parte da formulação fílmica. A predominância de imagens e sons cadenciados, ritmados, produz uma aproximação entre a violência peculiar aos confrontos bélicos e a violência da aceleração da vida cotidiana, no contexto da sociedade tecnológica digital cujo excesso simbólico gera, assim como no documentário, um posicionamento estarecido do espectador. Desse modo, pode-se dizer que a angústia experienciada pelo leitor provém das *manipulações e manobras* do autor na formulação de sua formulação fílmica e, ao mesmo tempo, ao confronto com o real da história desnudo na tela.

Nichols diz que os cineastas produzem documentários sob a perspectiva de que: “Devemos assistir ao filme porque ele supõe que queremos ou precisamos conhecer o assunto de que trata. Filmes informativos e mensagens publicitárias, incluindo *trailers* de filmes a serem lançados, muitas vezes adotam essa estrutura.” (NICHOLS, 2005, p. 44-45). Se considerarmos que a trilogia *Qatsi* percorreu um longo período desde o primeiro filme, *Koyaanisqatsi*, lançado em 1983 e *Naqoyqatsi*, que encerra a trilogia, em 2002, não seria inadequado dizer que a formulação desses documentários está entrelaçada, de maneira particular, às transformações do *mundo histórico*. Assim, a própria demora da produção dos filmes é um sintoma do tom de legitimidade que assumem, ao apresentar esse mundo aos espectadores, dando a impressão de que eles acompanharam os processos de transformação social, ao menos, no contexto ocidental. Uma das características do gênero documentário que se mantém na trilogia é que esse modo de fazer cinema estabelece uma relação entre os

sujeitos tema da formulação fílmica, e os espectadores que a interpretam. Assim, *Naqoyqatsi* dirige-se para os sujeitos que o interpretam para discutir a própria condição de assujeitamento possibilitada pela sociedade em que eles estão inseridos, a mesma em que o documentário também se inscreve. Há aqui um movimento de espelhamento entre a formulação fílmica e a *sociedade de consumo* e do *espetáculo*, bem como é um espelho do processo de subjetivação para o espectador que o interpreta. Embora saibamos que a interpretação por parte do espectador não necessariamente seguirá o caminho predisposto pelo autor de um material simbólico, percebemos que há muitas camadas de sentidos que se entrelaçam nas imagens e sons dispostos em *Naqoyqatsi*, direcionando o olhar do espectador para as possíveis relações entre as sequências de cenas e as condições de produção deste material. A leitura sobre o mundo histórico, apresentada no documentário, é constituída por efeitos sobrepostos e materializados na formulação: a ilusão de autenticidade do que vemos (e nossa crença na realidade ali presente); a agência por trás de todo o projeto e, ainda, as filiações ideológicas a determinados campos do saber.

Uma das singularidades da trilogia *Qatsi* e, conseqüentemente, de *Naqoyqatsi*, é a ausência de diálogos e personagens, sendo o material composto apenas por conteúdo imagético e trilha sonora. Esse modo de funcionamento produz uma narrativa audiovisual constituída por discursos marcados e silenciamentos sob as materialidades imagética e sonora. Partimos de uma materialidade audiovisual para produzir nossa análise discursiva, entretanto, essa discursividade não só está restrita ao circuito cinematográfico, mas também se inscreve no *Discurso Artístico* (NECKEL, 2010). Estamos considerando, portanto, para efeitos de análise e teorização no escopo da Análise de Discurso, *Naqoyqatsi* enquanto *Discurso Artístico*, pois o artístico seria a ordem discursiva na qual o documentário se inscreve, enquanto audiovisual. O cinema é o lugar no qual este dizer é articulado e do qual ele também fala, mais especificamente, o cinema documental. Na teoria do cinema, considera-se que este material simbólico desloca as fronteiras do que seria um documentário sem abandonar algumas das características importantes do gênero, como a referencialidade à realidade empírica, e o posicionamento do autor em relação a esta mesma realidade. Apesar de sua estruturação não ser considerada a mais tradicional para o gênero, em *Naqoyqatsi* se mantêm essas duas regularidades do gênero. Neckel (2010) propõe a noção de *Discurso Artístico* para dar conta da análise e teorização sobre materialidades audiovisuais, uma noção produtiva para o trabalho dos analistas que buscam objetos simbólicos diversos para mobilizar análises discursivas. Algumas das características do *Discurso Artístico*, apontadas pela autora, seriam seu funcionamento predominantemente *lúdico e polissêmico*, conforme a tipologia dos

gêneros discursivos elaborada por Orlandi (discurso autoritário, discurso polêmico e discurso lúdico); e sua formulação por meio de materialidades diversas: o imagético, o sonoro, a cor, o movimento.

O funcionamento do objeto analisado por Neckel mostrou-se *lúdico* e *polissêmico*. No entanto, percebemos que o *Discurso Artístico* também pode funcionar de forma parafrástica. Nossa pesquisa de mestrado sobre o discurso fílmico permitiu-nos entender que, no processo de interpretação do audiovisual, há duas tendências, uma delas mostrou-se predominante, qual seja, a paráfrase das cenas assistidas via descrição linguística. Algumas vezes, o espectador tendia à identificação das cenas, relacionando-as com o cotidiano e buscando sua referência à realidade empírica, em outras havia a tentativa de dar um sentido ao material assistido com base na oposição entre um e outro conjunto de cenas assistidos. Assim, percebemos que, no processo de produção e montagem de determinado recorte fílmico em um todo, as marcas, pistas da posição-sujeito autor se inscrevem de modo a serem seguidas pelo espectador, sendo essa uma das possibilidades de interpretação do audiovisual, a paráfrase. A outra possibilidade de interpretação do discurso fílmico seria a polissêmica, nesse caso, a interpretação partia da experiência do espectador em relação ao tema abordado no recorte fílmico assistido. Esse posicionamento permitiu-nos entender que, apesar de haver uma margem de sentidos possíveis para aquele material simbólico já produzida em sua formulação, há espaços que permitem ao espectador sair do contexto mais imediato das cenas e se apropriar desse material para produzir suas próprias considerações sobre aquilo a que assiste. Nesses casos, não havia descrição das cenas, mas sim o estabelecimento de relações entre o material simbólico e a experiência do espectador. Essas relações podiam ser mais ou menos aproximadas ao gesto de leitura do autor do recorte, chegando, inclusive, a serem extremamente distantes, evocando interpretações impensadas no momento da formulação do recorte fílmico.

Resumidamente, podemos dizer que, após conhecer algumas das possibilidades de interpretação do discurso fílmico em nossa pesquisa, não diríamos que há uma tendência predominantemente polissêmica, mas potencialmente polissêmica, na interpretação do *Discurso Artístico*, pois a descrição das cenas foi o processo mais repetido nos textos analisados. Poucos foram os espectadores, em um universo de 100 pessoas, que se desviaram minimamente do tema explorado no recorte fílmico, menos ainda os que produziram textos autorais. Chamamos, inclusive, de *sujeito do desejo* (SIMÕES, 2007) a essa tomada de posição autoral que se constituiu no trabalho de interpretação do recorte fílmico. Com base nessa discussão, concordamos com Neckel quanto ao funcionamento parafrásticos imbricado ao polissêmico, pois, na interpretação do discurso fílmico, os sentidos também se constituem

pela repetição e retorno à memória social, bem como são contidos pelos processos de montagem e edição que delineiam o percurso do olhar e da audição do leitor, embora sempre possam deslizar. Observando a perspectiva delineada pelo autor/diretor de *Naqoyqatsi*, através da montagem e edição das sequências fílmicas, entendemos que, além de *lúdico*, o *Discurso Artístico*, ao provocar o espectador à reflexão sobre um tema, marcando uma tomada de posição subjetiva, um gesto de leitura produzido pelo autor - que tende a conter a polissemia -, possa ser pensado também como *polêmico*, conforme as tipologias discursivas propostas por Orlandi e que foram base para o desenvolvimento da noção de *Discurso Artístico*. O objetivo do cineasta, em um documentário principalmente, é fazer com que seja conhecida a sua tomada de posição em relação ao tema tratado em sua obra e, para isso, ele deverá tentar conter efeitos de sentido outros.

Naqoyqatsi, considerado enquanto *Discurso Artístico*, é predominantemente *polêmico* em nosso entender e, para reforçar os argumentos trazidos pelo sujeito-autor, são apresentadas determinadas imagens, acompanhadas de determinada trilha sonora, criando um efeito simbólico que conduz a interpretação do leitor do documentário. O discurso *autoritário*, conforme Orlandi, é aquele em que a polissemia não deve existir, sua interpretação deve ser feita “ao pé da letra”, sem apropriações ou reformulações, voltaremos a discutir estas noções nas análises. Reiteramos que, em nenhum momento, é defendida a possibilidade desses três tipos de discursos funcionarem de modo isolado. O viés trazido por Orlandi, quanto a essas noções, é o da predominância de uma em detrimento de outras na observação dos diversos gêneros discursivos que circulam socialmente. No entanto, o documentário pode ser bastante autoritário, dependendo de seu modo narrativo, pois:

O cineasta fala e o público vê. O documentário, assim, pertence a um discurso ou estrutura *institucional*. Pessoas com um conhecimento especializado, os documentaristas, dirigem-se a nós como membros de um público geral ou como algum elemento específico dele. Como público, estamos tipicamente separados tanto do ato de representação como do tema representado. (NICHOLS, 2005, p. 42)

Não podemos deixar de mencionar, portanto, que enquanto discurso *institucional* o documentário pode ser um *discurso autoritário* (ORLANDI, 2011), funcionando sob o efeito de legitimidade do *conhecimento especializado* do autor que ocupa uma posição privilegiada a respeito do tema sobre o qual discorre. Afinal, sob o efeito-autor do discurso fílmico, cria-se um ideário de que o sujeito autor sabe sobre o que fala, no entanto, discursivamente, entendemos que o modo como ele apresenta este objeto para os leitores marca sua tomada de posição quanto ao tema abordado. Devemos reiterar, aqui, a importância do processo de

assujeitamento, teorizado por Pêcheux, através do qual entende-se que a constituição subjetiva é afetada por determinações de ordem ideológica e inconsciente, de modo que a tomada de posição já traz em si algo de indecifrável até mesmo para o autor de determinado objeto simbólico. A partir dessa tentativa de contenção dos sentidos por parte do autor, o espectador também toma posição em relação ao gesto de interpretação do autor, produzindo uma leitura que parte do material simbólico produzido, sem a ele se restringir. Nichols argumenta que nesse processo:

‘Você’ é ativado como público quando o cineasta transmite a sensação de que está, de fato, falando conosco, de que o filme nos atinge de alguma forma. Sem essa sensação, podemos até estar presentes, mas não assistimos ao filme. Os cineastas têm de encontrar um modo de ativar a percepção de nós mesmos, tanto como aqueles para quem o cineasta fala (sobre alguém ou alguma coisa) quanto como membros de um grupo ou coletividade, um público para o qual o assunto tem importância. A forma usual de fazer isso é recorrendo a técnicas de retórica. (NICHOLS, 2005, p. 43)

A retórica da qual Nichols trata talvez não possa ser relacionada, diretamente, à retórica aristotélica, mas sim às possibilidades retóricas utilizadas pelos cineastas em suas produções audiovisuais, no âmbito da teoria do cinema essas técnicas de retórica seriam as estratégias de argumentação. Nesse sentido, a retórica de *Naqoyqatsi* é imagética e sonora, pois o processo de convencer o espectador a respeito de um viés argumentativo não passa pelo verbo, como a retórica clássica de Aristóteles propunha. O artifício utilizado para o convencimento é a ordenação das imagens e sua combinação com a trilha sonora minimalista que confere ao documentário uma atmosfera que lembra o funcionamento dos dispositivos digitais e o ritmo frenético da vida contemporânea. O “você” ativado como público é persuadido pelas cenas, mas também pelo estranhamento quanto ao aspecto da disposição dessas cenas que funcionam sob o modo clássico da retórica, ou seja, para “convencer os outros de um assunto para o qual não existe solução ou resposta definida, inequívoca. (...) O julgamento da verdade, o veredito, está fora dos domínios da ciência, da poesia ou da narração de histórias. Ele se passa na arena da batalha retórica, onde também trabalha a maioria dos documentários.” (NICHOLS, 2005, p. 43). Se pensarmos que Reggio aborda o tema da tecnologia digital, podemos concordar com a ideia de que não há uma solução apresentada no documentário, portanto ele não se constitui como uma busca pela verdade, nem apenas como a perspectiva do autor, pois seu argumento trata da batalha histórica, no campo do poder político e ideológico, entre as versões criadas para a realidade, uma disputa na qual o simbólico tem papel determinante na sociedade digital contemporânea.

Na próxima cena, observamos a sobreposição de imagens de ondas do mar revolto que,

em seguida, dão lugar ao que parece ser uma chuva de meteoros. A seguir, rochas se erguem em efeitos computacionais digitais, criando um efeito de sentido sobre a sobreposição de tempos históricos distintos, períodos históricos se misturam na tela, há imagens de pirâmides sendo constituídas por efeitos gráficos, erguendo-se sob nuvens de um céu cinzento. Essas imagens foram digitalmente criadas e não correspondem à memória visual que temos de fotografias de pirâmides, como, por exemplo, as pirâmides do Antigo Egito. Esse efeito só foi possível no cinema por meio da edição digital das imagens, da criação de imagens gráficas para compor sequências de cenas do documentário. Veremos que essa é uma regularidade do funcionamento de *Naqoyqatsi*, pois se repete inúmeras vezes: a digitalização das imagens, os efeitos gráficos computacionais, a apresentação de imagens produzidas com finalidade científica, ou produzidas na área médica são recorrentes. Nesse momento, o solo de violoncelo se acelera ao ritmo dos efeitos tridimensionais com que as imagens tomam forma na tela.

Agora estamos diante da cena inicial, de fato, do documentário. Na tela surge, em movimento, e a partir de um fundo preto, a imagem de pontos brancos luminosos acelerados em direção ao olho da câmera. Parece, a princípio, uma chuva de meteoros, mas, em seguida, começamos a discernir os numerais zero e um em espiral, na cor azul, formando um cone através do qual o espectador é levado a passar, atravessando-o infinitamente. O som é ritmado e predomina a percussão, ao mesmo tempo em que se nota um tom eletrônico/mecânico que nos remete ao som de teclas. Seguem-se a essa cena imagens de símbolos emaranhados nas cores vermelho e preto; são símbolos da física, da matemática, da química e de outras áreas do saber. Depois, mais símbolos aparecem em cores vivas, cores luminosas, fosforescentes, e que remetemos, em nossa interpretação, ao mundo da informática. É apresentado, assim, na introdução, o tema do qual o documentário trata: o mundo informatizado, a dominância social do código binário (zero e um), das máquinas que pensam digitalmente. Antes disso, na forma de materialidade que possibilitou a edição das imagens e do som, desde o prólogo, o digital já estava presente no documentário, embora somente agora o espectador seja diretamente apresentado a imagens que aludem à temática central, a qual será retomada repetidamente através de imagens relativas à tecnologia digital, à informática. Observamos que essa é outra regularidade nesta discursividade, a criação de cenas com imagens de zeros e uns em tons vibrantes de verde, azul, vermelho e amarelo, códigos computacionais, fios em cores vivas, placas de circuitos, o aspecto interior dos equipamentos de informática é revelado em alegoria à materialidade digital. Há um funcionamento dessas cenas que discutiremos, mais adiante, em relação ao processo de *montagem* na edição cinematográfica.



Imagem 9 – Chuva de Meteoros (05:48)



Imagem 10 – Pirâmide digital (06:21)



Imagem 11 – Pontos Luminosos (08:51)



Imagem 12 – 0101 (09:20)

Estamos diante de uma fusão entre ondas revoltas, na cor verde, e códigos computacionais, números surgem na tela, e um mapa do mundo, predominantemente em

verde e vermelho, é criado sobre o formato de uma placa eletrônica, uma placa mãe talvez. A placa mãe é um dispositivo responsável pela interligação de todos os componentes de um computador, pela alimentação de alguns componentes e ela permite que a informação trafegue. Estas cenas parecem produzir uma aproximação entre o mundo globalizado, interligado, e a materialidade que possibilitou o início, bem como o desenvolvimento deste processo: o digital. Quanto ao aspecto sonoro, agora há uma transição em que a trilha acompanha a aceleração do ritmo com que as cenas são apresentadas, a ideia de aceleração do tempo é traçada imagética e sonoramente pela rapidez das linhas que perpassam os cinco continentes sobre o mapa-múndi, e pela melodia que lembra o ritmo de um trem em movimento, Vertov? O cinema russo explorou bastante a relação entre o cinema documental e o registro da “história” do mundo, Vertov, em *O homem com a câmera* (1929) tentou captar a “vida de improviso” com o objetivo de registrar um momento histórico neste clássico dos documentários. Essa seria uma possível leitura interdiscursiva desta sonoridade e das imagens que a acompanham, uma reverência ao pai do cinema documental e ao registro da vida em seu desenrolar cotidiano. Agora, no entanto, trata-se da locomotiva da sociedade informatizada, da era do digital.



Imagem 13 – Códigos computacionais (10:05)



Imagem 14 – Ondas Revoltas (10:29)

O que nos interessa agora é antecipar a relação entre *Naqoyqatsi* e o cinema russo quanto à potência do cinema como um modo de arquivamento de práticas sociais partilhadas em determinado momento histórico, em determinado espaço geográfico. Nossa interpretação sobre essas cenas que aludem ao mundo informatizado, em *Naqoyqatsi*, é de que marcam a historicidade da tecnologia digital, da informática, inserida no contexto do processo civilizatório de globalização. As linhas luminosas que perpassam rapidamente o mapa podem ser interdiscursivamente relacionadas aos cabos de fibra ótica através dos quais o planeta encontra-se conectado à rede mundial de computadores, *Internet*, cuja existência só foi possível por meio da materialidade digital que permitiu a comunicação entre os continentes. Assim, as fronteiras geográficas foram transpostas, bem como os limites do tempo, pois a rede de computadores funciona sob o tempo zero, sem distinção entre noite e dia. É nítida a aceleração do ritmo da apresentação das imagens do documentário neste momento. A rapidez com que viajam as fibras óticas, atravessando os oceanos, é acompanhada pela música que lembra um trem em movimento.

Reggio, o autor da trilogia, afirma, em entrevistas, que:

estes filmes nunca foram sobre o efeito da tecnologia, da indústria nas pessoas (...) tudo existe dentro de um conjunto de tecnologias. Então, não é o efeito de, é que tudo existe na tecnologia. Não é que nós usamos tecnologia, nós vivemos tecnologia. Tecnologia se tornou tão ubíqua quanto o ar que respiramos... (REGGIO, 2002).

O autor apresenta-nos, assim, o tema que discute no terceiro documentário, o papel constitutivo da tecnologia em nosso modo de organização social e no processo de constituição subjetiva contemporâneo. Nossa análise dessa discursividade se pauta, portanto, em uma aproximação ao gesto de interpretação do autor de *Naqoyqatsi* no que se refere ao caráter ubíquo da tecnologia digital em nossas vidas, pois não há como negar que a realidade social que experienciamos hoje é, em termos de uso e acesso à tecnologia, bastante distinta daquela que vivemos em 1990 e, ainda mais, de décadas anteriores. A curiosidade a respeito da historicidade que constitui a *formulação* deste documentário nos conduziu em direção à análise. Essa, portanto, será uma constante no documentário, as diversas relações estabelecidas com a tecnologia, que aparecem em sequência na cadeia fílmica, são conectadas por imagens do digital: imagens de números, sistemas eletrônicos, fios e etc.

O digital seria, então, uma materialidade constitutiva em dois sentidos: constitui o material simbólico, o documentário, pois a formulação fílmica de *Naqoyqatsi* é perpassada pelos recursos digitais e, de todo modo, o cinema em si é fruto de técnica, no sentido de que é a arte da reprodução. Outra perspectiva de entender o digital como constitutivo é a partir da

ideia de que, mais do que um tema sobre o qual se fala, ou uma ferramenta da qual se utiliza, ele é a materialidade que constitui a subjetividade na sociedade contemporânea. A repetição dessas imagens, na formulação do fílmico, permite que adentremos lugares, geralmente, não conhecidos da tecnologia digital: o interior dos aparelhos e dos sistemas que possibilitam sua existência material, os fios, os circuitos eletrônicos e elétricos. Esses saberes cujo domínio é dos técnicos, engenheiros, matemáticos, físicos, representam um lugar de dizer sobre a tecnologia bem demarcado ao longo do documentário, pois reafirma o distanciamento entre os que dominam e os que não dominam o saber sobre essa tecnologia. Nessa demarcação, configura-se uma formação discursiva que é constituída por discursos da Cultura Digital, da Sociedade em Rede, da globalização, da cibercultura; ou seja, são referências à própria materialidade que estrutura o modo de vida contemporâneo, o digital.

Nossa hipótese de leitura, ou melhor, o recorte que estamos fazendo, evidencia os processos polissêmicos e parafrásticos dessa discursividade. No âmbito das práticas técnica e política, há um efeito de sentido dominante, de tom neoliberal, progressista e entusiasta sobre as tecnologias cujo funcionamento é de manutenção do sentido, como o discurso da cibercultura proposto por Lèvy, sob o qual a tecnologia significaria total liberdade de ação e expressão para os sujeitos. O efeito de sentido aí silenciado, entretanto, é aquele articulado pelo documentário, ou seja, tomado em relação às condições de produção da tecnologia e que instaura o antagonismo do “real da história” - que só pode aparecer pelo *efeito metafórico* - a tensão da luta de classes, enfim, o real irrepresentável, mas, intradiscursivamente, marcado em cenas de revolta, de resistência, de sofrimento humano que serão analisadas. O jogo entre *criatividade e produtividade* também pode ser estendido a outras cenas que compõem o documentário.

Nichols traz as seguintes definições de documentário: “... ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares.” (NICHOLS, 2005, p. 47). Podemos dizer que, em *Naqoyqatsi*, esse processo é levado ao extremo, pois a repetição excessiva das cenas nos faz deparar com um mundo cópia de si mesmo, uma via de paráfrase de uma representação de mundo. A ideia de *simulacro* tal como a elaborou Baudrillard. Ao mesmo tempo, este modo singular de narrar pode ser lido como uma crítica metafórica, e metalinguística no sentido de ser o cinema falando sobre o cinema, da própria indústria midiática, cinematográfica na qual a obra se constitui enquanto furo na ordem de repetibilidade. A visão de mundo que o documentário em questão nos apresenta a respeito da

sociedade digital é distinta daquela com a qual a maioria de nós está acostumada a se deparar em filmes de ficção científica. A relação entre a tecnologia e a guerra, ou sociedade de controle, ou capitalismo de vigilância, instituída como viés para a produção de sentidos em *Naqoyqatsi*, traz em si uma forma de fazer documentário fora da esfera da visão instrumentalista, ou de neutralidade, da tecnologia que consideramos ser o imaginário dominante sobre a sociedade digital.

Esse viés da existência “da” realidade produz um esquecimento de outras possibilidades de sentido, a fim de que os leitores possam interpretar aquilo que assistem como “a” realidade, ao menos durante o tempo em que a obra decorre, Nichols entende que, por isso, é necessário: “Lembrar os espectadores da construção da realidade a que assistimos, do elemento *criativo* presente na famosa definição de John Grierson do documentário como ‘o tratamento criativo da realidade’, destrói a própria pretensão à verdade e à autenticidade da qual o documentário depende.” (NICHOLS, 2005, p. 51). Esse tratamento criativo, então, produz um distanciamento entre a realidade apresentada no audiovisual e a realidade empírica, assim, a possibilidade de correspondência entre essas duas realidades é negada por meio da criatividade que engendra a produção audiovisual documental. Importante notarmos como este é um ponto bastante discutido na teoria do cinema, pois fazer documentário seria já uma contradição, documentar o quê?

Aumont, em seus escritos sobre a montagem, diz que o cinema nasceu como “uma arte da combinação e da organização (um filme sempre mobiliza uma certa quantidade de imagens, de sons e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis).” (AUMONT, 1995, p. 53). Assim, o que vemos na tela é apenas uma pequena parte dos numerosos elementos mobilizados para tornar possível a projeção audiovisual, sons, cores, formas, movimento, pausa e ritmo não estão jogados ao léu, mas sim organizados, temporalmente dispostos por um olhar, o olhar do montador. Conferir um efeito de unidade ao audiovisual é um trabalho inalcançável sem a montagem, por isso, trata-se de uma “noção totalmente central em qualquer teorização do fílmico.” (AUMONT, 1995, p. 53) e, para nossa análise, este conceito auxilia a pensar a *formulação* do documentário *Naqoyqatsi*, o eixo sintagmático formado pela ordenação das imagens envolvidas na trilha sonora, aquilo que podemos chamar enunciado.

Solange Gallo formula a noção de *textualização* a partir da ideia de que o texto não pode ser tomado enquanto objeto empírico, ele é um efeito decorrente do processo de *textualização* que lhe conferiu unidade, para que se possa dizer há, antes, uma “prática de fixação, de ‘escrituração’ de um fragmento” (GALLO, 2008, p. 43). Dessa prática - que determina e estabiliza os sentidos - resulta o todo texto, transparência sob a qual oculta-se o

trabalho da textualização “sobre fragmentos (matéria linguística) dando a eles limites e organizando seus sentidos.” (GALLO, 2008, p. 49). Neste processo de limitar e dar ordem aos sentidos, a autora entende a prática de produção do texto a partir da reunião de fragmentos que são constituídos por “matéria linguística”, estamos propondo, para analisar nosso documentário, que a “matéria audiovisual” também passa pelo processo de *textualização* de fragmentos. A matéria, entretanto, se altera, passando da língua às imagens, ao movimento e à sonoridade. O modo digital através do qual foi feito o documentário *Naqoyqatsi* engendra uma metáfora sobre a materialidade constitutiva do digital, da sociedade e do sujeito na contemporaneidade. Na *textualização* de *Naqoyqatsi*, ou seja, em seu modo de organização e funcionamento, há uma constante reprodução e transformação de imagens, há duplicação, há reordenação, instalando um jogo entre repetição e contradição, entre manutenção e contestação de efeitos de sentido sobre o modo de organização social vigente. O próprio discurso documentário é a instância na qual a *textualização* se engendra. A prática de *textualização* se dá nessa discursividade no momento em que ela é definida como documentário, e não outro gênero.

Noções muito importantes, para analisar a *textualização* de *Naqoyqatsi* e a relação entre as imagens atualizadas na formulação fílmica e o interdiscurso, foram desenvolvidas por Neckel na análise da *imbricação material* das discursividades, são as noções de *Tecedura e Tessitura*. Conforme essa autora, *Tecedura* seria “o tecer dos dizeres no discurso, na trama dos sentidos. A tecedura está no jogo polissêmico e no interdiscursivo. A Tecedura estaria mobilizando uma memória que atravessa e constitui a materialidade discursiva. A Tecedura é constituída no movimento da heterogeneidade.” (NECKEL, 2010, p. 142). Nosso interesse nesse conceito é, a partir dele, observar “a trama dos sentidos” presente no documentário *Naqoyqatsi* que aponta, desde sua *formulação*, para um complexo de dizeres que se entrecruzam na trama audiovisual. Se pudéssemos dizer que há um ritmo peculiar a essa discursividade, esse ritmo seria o da polissemia em relação, sempre com a paráfrase, pois há um jogo entre o excesso, a repetição, o mesmo e, ao mesmo tempo, inserções do outro que desestabilizam a aparente ordem da formulação fílmica. Neckel nos ajuda a pensar este movimento e sua relação com a memória:

A noção de tecedura é cunhada na imagem metafórica de uma teia, numa teia invisível que nos envolve por completo. E é nessa teia que somos tecidos discursivamente. No caso da imagem, Tecedura representa a rede de filiações da memória a outras imagens e/ou materialidades, às quais nem sempre temos acesso, pois tal teia é tramada pelos esquecimentos constitutivos (1 e 2) formulados por Pêcheux. (NECKEL, 2010, p. 143).

Essa teia é invisível, por isso, faz-se necessário observar com atenção o jogo em que a discursividade nos envolve, ou podemos cair no equívoco de que há ali alguma origem do dizer, ou que iremos encontrar “o” sentido em algum momento. No caso de *Naqoyqatsi*, vimos que essa discursividade se textualiza ao modo de um *arquivo*, selecionando, organizando e editando digitalmente *imagens de arquivo*, algumas inclusive podem ser consideradas *imagens intensas* e correspondem a domínios de memória que podem ser relacionados tanto ao campo de inscrição dessas imagens, no século XX, até sua atualização digitalizada no documentário no século XXI. O conceito de *Tecedura* fornece escopo para a produção de leituras que explicitem o caráter dialógico, polissêmico e heterogêneo de nosso objeto. À noção de *Tecedura*, Neckel relaciona a de *Tessitura*:

Tomamos metaforicamente Tessitura enquanto conceito de funcionamento musical, como aquilo que ordena o andamento, os compassos, as notas, etc. Assim como no funcionamento musical, a Tessitura estaria para a estrutura do dizer (visual/sonoro/gestual/verbal). A Tessitura se mostra na circulação do movimento parafrástico, o que recuperaria uma memória marcada e mostrada pela heterogeneidade discursiva. (NECKEL, 2010, p. 143).

Essa elaboração remete à leitura da superfície audiovisual, atentando aos processos parafrásticos nela atualizados em outro modo de organização. Importante notar aqui a pertinência da noção de *memória*, pois, conforme Neckel, a *Tessitura* retoma uma memória, tal como o movimento parafrástico. Especificando, a autora dirá:

No caso da imagem (e, no nosso foco de análise, o audiovisual) seria sua forma de composição/textualização. Dito de outro modo, mobiliza uma memória de arquivo, que, por meio de suas marcas, torna possível uma identificação de sua estrutura de dizer. Ressaltamos que cada matéria significativa possui uma tessitura particular, por isso, um elemento de linguagem não pode simplesmente ser tomado por outro durante o processo de análise. Os critérios de análise precisam estar atentos às diferentes tessituras da matéria significativa. (NECKEL, 2010, p. 143)

Além de retomar a relação da *Tessitura* com a forma, estrutura, assumida pela materialidade audiovisual, a autora também pontua que não deve haver sobreposição entre linguagens, pois cada uma delas significa de forma particular. Vale também lembrar que os dois conceitos não são excludentes, nas palavras da autora, seria “no movimento/batimento entre *Tecedura* (fios entremeados das redes de memória formada por diferentes materialidades) e *Tessitura* (modo estrutural da matéria significativa) que a imbricação material produz sentido.” (NECKEL, 2010, p. 143). Sob essa perspectiva, o trabalho de análise de uma materialidade audiovisual deve atentar para a superfície material e, ao mesmo tempo, para a relação dessa materialidade com as *redes de memória* por ela atualizadas. Neckel também pontua que: “quando falamos em imbricação material estamos falando da relação: matéria

histórica e matéria plástica (forma, estrutura da linguagem), pois pensamos sempre na relação estrutura – acontecimento.” (NECKEL, 2010, p. 143).

Reggio prima não pela clareza ou transparência da representação, ao contrário, seu documentário explora a perturbação, o efeito desconcertante diante dos paradoxos da sociedade contemporânea, atualizados em sons e imagens. A fabricação do real cinematográfico corresponde à fabricação “da” realidade como poderíamos ler em Baudrillard, o efeito de aceleração/desaceleração das cenas quase beira ao *non-sense*, outras artimanhas do ferramental cinematográfico também causarão um efeito de evidência, de coincidência entre imagem e realidade. O estilo nessa obra certamente não é elemento a ser ignorado, pois evidencia uma maneira peculiar de reapresentar o mundo não tal como o conhecemos, mas mascarado por técnicas que artificializam (relativizam?) ainda mais a impressão de autenticidade característica dos filmes do gênero documentário. O trabalho técnico sobre as imagens é uma regularidade dessa materialidade, assim como sua condição de possibilidade: o estágio de desenvolvimento da tecnologia digital como presenciamos na contemporaneidade. Nichols argumenta sobre o tema:

Os meios digitais fazem-nos lembrar, ainda mais forçosamente do que o filme e o vídeo, de quanto nossa crença na autenticidade da imagem é uma questão de fé, para começar. As técnicas digitais de gravação e edição de imagem podem se iniciar com uma imagem gerada sem referente algum no mundo histórico. Mesmo quando existe um referente, uma pessoa ou um acontecimento real, elas podem modificar sons e imagens de modo que a modificação seja exatamente da mesma ordem e tenha o mesmo *status* que outra que seria chamada de versão “original” do som e da imagem em outro meio. Cópia e original são apenas sequências de uns e zeros em locais diferentes. (NICHOLS, 2005, p. 23 – grifos do autor)

A formulação de *Naqoyqatsi* é um exemplo dessa forma de representação do mundo possibilitada pela tecnologia digital, a indistinção entre real e virtual criada pela técnica faz com que ambos sejam tomados sob a “mesma ordem e tenha[m] o mesmo *status*”. Afinal, cópia e original são sempre produzidas. O efeito de evidência, coincidência, não-contradição, fidelidade entre imagem e mundo por ela representado, indistinção entre realidade empírica e realidade, todas essas impressões criadas pelo documentário são coincidentes com o modo como a tecnologia digital tem sido a materialidade constitutiva da sociedade contemporânea. O modo narrativo de *Naqoyqatsi* contraria o formato ideal de documentar, questiona o excesso de material audiovisual produzido cotidianamente pelas mídias televisivas, reaproveita esse material simbólico e o reinscreve no âmbito do cinematográfico pela via do tratamento digital das imagens. Esse documentário, produzido pela tecnologia digital e sobre a tecnologia digital, impossível de ser construído sem ela, impõe questões ao próprio fazer

documental em uma sociedade perpassada pela lógica técnica que reinventa, a cada aplicativo, as formas de relação social disponíveis aos sujeitos da sociedade digital. Nichols relaciona o aspecto da mediação à instância digital:

Como os meios digitais tornam tudo evidente demais, a fidelidade está tanto na mente do espectador quanto na relação entre a câmera e o que está diante dela. (No caso das imagens produzidas digitalmente, talvez não haja câmera, nem nada diante dela, mesmo que a imagem resultante seja extraordinariamente fiel a pessoas, lugares e coisas conhecidas). Não podemos garantir que o que vemos seja exatamente o que teríamos visto se estivéssemos presentes ao lado da câmera” (NICHOLS, 2005, p. 19)

Nichols evoca aqui a relação entre as tecnologias digitais e a ideia de fidelidade, pois é possível dizer que aquelas possibilitam a criação da cópia fiel que nos remete ao mundo-cópia. Assim, a criação de realidade a partir do audiovisual, cria a ilusão da possibilidade de existência de “uma” realidade a ser representada. Como salienta o autor, no caso de imagens produzidas digitalmente, não há qualquer possibilidade de correspondência entre o que é visto e o que há na realidade empírica. O gesto de interpretação de Reggio sobre a sociedade digital coloca-se enquanto questionamento de imaginários historicamente constituídos sobre a tecnologia, seja pela via documental, seja pela via televisiva. O cineasta rearranja as cenas que circulam na *sociedade do espetáculo* em uma nova ordem discursiva, a ordem documental, não para reafirmar o caráter de representação de realidade que essas imagens carregam enquanto imagens publicadas no contexto jornalístico e midiático. O que entendemos desse gesto é que o autor coloca em suspenso essa ideia de que exista uma realidade a ser simbolicamente delineada, o que há é sempre produção: produção simbólica, produção de imaginário social e, por fim, produção de uma realidade que, de tanto ser simbolicamente repetida, acaba se impondo como única forma de ser. Assim o foi com a globalização, assim está sendo com a sociedade tecnológica digital, esses são considerados os únicos modos de relação possível entre sujeitos e objetos.

Nosso olhar, então, volta-se às condições de produção desse documentário para compreender de que modo elas se materializam na *formulação* do mesmo. Uma dessas condições de produção é o próprio campo documental em que a trilogia *Qatsi* se inscreve, logo, pensar sua formulação é buscar pistas dos processos que sustentam essa *autenticidade* com relação à realidade que ali nos é apresentada. Conforme Nichols:

Certas tecnologias e estilos nos estimulam a acreditar numa correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade, mas efeitos de lentes, foco, contraste, profundidade do campo, cor, meios de alta resolução [...] parecem garantir a autenticidade do que vemos. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar *impressão* de autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído. E uma vez que as imagens tenham sido selecionadas e dispostas

em padrões ou sequências, em cenas ou filmes inteiros, a interpretação e o significado do que vemos vão depender de muitos outros fatores além da questão de a imagem ser uma representação fiel do que apareceu diante da câmera, se é que alguma coisa de fato apareceu. (NICHOLS, 2005, p. 19-20 – grifo do autor)

Investigar os sentidos sobre a sociedade tecnológica digital formulados em *Naqoyqatsi*, no contexto do cinematográfico, diz respeito, então, a compreender os procedimentos técnicos subjacentes à narrativa que assistimos como um efeito de todo na tela do cinema, lembrando que este todo que nos chega é possibilitado por “tecnologias e estilos” próprios dessa discursividade como, por exemplo, a alta resolução das imagens que confere “impressão de autenticidade” àquilo que foi “fabricado ou construído” na sala de edição. Nichols, que está falando do interior da teoria do cinema, orienta-nos a duvidar dessa relação entre o que assistimos e o que, de fato, apareceu diante da câmera. No caso deste documentário não apareceu, pois a produção deste filme não contou com filmagens, mas sim com a seleção e edição de imagens extraídas de outros meios audiovisuais (telejornais; *talk shows*). Esse modo de dizer, encontrado pelo autor, parece contrariar o postulado da tradição do documentário que seria: levar o leitor a crer que o material assistido representa determinada realidade empírica.

Naqoyqatsi é também bastante contemporâneo neste sentido, pois provoca deslocamentos, questiona o espectador e o incita a questionar se aquilo a que ele assiste trata-se mesmo de uma narrativa documental ou não. Há, sim, um logro envolvido em *Naqoyqatsi*, em nossa interpretação, inclusive, pode-se ler o logro ao avesso, entendendo que estamos todos envolvidos em um processo chamado globalização, materializado através dos fios da tecnologia digital e que forja a realidade na qual vivemos, bem como as formas de subjetivação possíveis nesta realidade. Entretanto, não somos levados a crer em uma realidade narrada, mas sim na possibilidade de ficção que a própria realidade empírica engendra ao constituir-se enquanto realidade. Segundo Ramos, no cerne do pensamento pós-estrutural está colocada:

[...] a questão da reflexividade do discurso cinematográfico. Em geral, o discurso que tem na reflexividade seu ponto de fuga ético, é sustentado pela negação da possibilidade de uma representação objetiva do real. Encontramos, no horizonte, novamente a preocupação do pensamento contemporâneo em frisar a fragmentação da subjetividade que sustenta a representação. A reflexividade, na realidade, é a saída, no vetor ético, do discurso que gira em volta do posicionamento subjetivo estilhaçado. (RAMOS, 2001, p. 194)

A Análise de Discurso coloca-se como uma perspectiva teórica não-subjetivista da subjetividade, afastando-se da visão de determinação biológica ou social do sujeito, produzindo análises que, para além da fragmentação subjetiva do sujeito contemporâneo, estabeleçam as condições sociais e históricas determinantes desse estilhaçamento. Ramos detalha a ideia de posicionamento subjetivo estilhaçado dizendo que há uma “confluência entre esta visão de uma necessária opacidade no movimento da representação e o eixo ético através do qual o documentário consegue ser pensado hoje.” (RAMOS, 2001, p. 194). Argumento esse que coincide com nosso lugar teórico do qual podemos dizer que a opacidade também é constitutiva das discursividades. Assim, não negamos a possibilidade de produção de uma reflexão sobre a realidade empírica, ainda que não seja a única possível, seja em termos de argumento, seja em termos de materialidade, ou, ainda, em termos de posicionamento subjetivo. Na teoria discursiva, postula-se que um dizer pode tornar-se outro, mas não necessariamente precisa apresentar-se de outro modo para que isso ocorra, haja vista que diferentes sujeitos podem interpretar de modos também distintos certa discursividade.

Contraditoriamente, segundo Ramos, “Assumir um campo específico ao documentário, seria assumir a possibilidade de uma representação objetiva, transparente.” (RAMOS, 2001, p. 194), ou seja, ao se posicionar como leitor de um documentário temos que trabalhar com uma noção que, em Literatura, chama-se *verossimilhança* que seria a possibilidade da lógica interna da narrativa fazer-se crível. Assim, ao lermos um romance, cremos na possibilidade de existência daquela realidade narrada nem que seja unicamente naquele momento em que estamos realizando a leitura, mas vale lembrar que o fato da história narrada ser ou não verdadeira não chega a se constituir em um aspecto negativo quanto ao potencial catártico e produtor de sentidos da obra. Ao assistirmos um documentário, então, também estamos de acordo com o jogo que a partir do começo do filme se desenvolve, isso a que assisto é verdadeiro, é crível, é real. Essa discussão abre caminho para pensarmos o documentário em sua dimensão representativa não como um aspecto negativo, mas como a própria possibilidade de se produzir uma obra documental. *Naqoyqatsi* não é um exemplo de documentário que coincida com o discurso totalizante da ideologia dominante. Seu modo de organização é bastante subjetivo e aponta para a fragmentação não só do sujeito, mas também da esfera social contemporânea. Entender, portanto, que toda representação simbólica é ideológica, e sustentada pela fragmentação do sujeito que narra e da própria sociedade, permite-nos pensar que os documentários não trazem pressupostos universais, mas são vieses que, caso o leitor ou a crítica queira, podem ser tomados enquanto universais ou não.

Aceitamos o argumento trazido por Ramos para entender que, de um lado, o cinema documental apresenta-se como aquele capaz de dar conta de uma realidade; de outro, tudo que é dito sobre esta realidade, no âmbito do audiovisual, já é, em si, construção. O problema apresentado pelo autor é interessante, pois, de fato, em nosso entender, o documentário, bem como qualquer material simbólico, aponta sim para suas condições de enunciação. Nosso modo de entender esta questão nos leva a um esforço analítico para além das condições de enunciação imediatas de *Naqoyqatsi* que, embora aponte em algumas cenas para essas condições, não apresenta apenas este funcionamento. Podemos dizer que é possível criar um documentário, mas não é possível criar a realidade que é nele representada. Há limites a serem respeitados em um documentário e esses limites são exatamente o que garante a singularidade do gênero. Na teoria discursiva, considera-se importante tratar da especificidade da discursividade a ser analisada, pois, ao atentarmos para o modo como se organiza uma discursividade, entendemos, consoante Orlandi, que o modo de dizer não é independente daquilo que se diz, ou seja, se algo é dito de um modo e não de outro há consequências a serem observadas. Há consequências teórico-analíticas em se tomar uma materialidade ficcional ou uma materialidade não-ficcional como objeto de análise.

Tentaremos, tanto quanto for possível, não esquecer deste importante aspecto do documentário em nossas análises, qual seja, ainda que não possa ser tomado enquanto “verdade com relação à realidade”, ele pode ser considerado um lugar onde a realidade representada corresponde, de modo mais ou menos metafórico, à realidade empírica. Destarte todas as discussões teóricas sobre o papel não-representativo da obra de arte, parece-nos que, na especificidade do cinema documental, esta não é a questão mais relevante. Entender de que modo esta realidade está sendo mobilizada poderá surtir mais efeitos do que o questionamento sobre o que é ou não digno de ser considerado real em uma obra não-ficcional. Buscamos, assim, dar conta das especificidades do gênero e suas consequências.

CAPÍTULO 3 – CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DE NAQOYQATSI

3.1 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 1: SOCIEDADE DO CONSUMO

*Por me ostentar assim, tão orgulhoso
de ser não eu, mas artigo industrial,
peço que meu nome retifiquem.
Já não me convém o título de homem.
Meu nome novo é coisa.
Eu sou a coisa, coisamente.
(DRUMMOND)*



Imagem 15 – Miramax



Imagem 16 – Miramax e Soderbergh

Início do filme: lemos na tela, em caracteres brancos sobre fundo preto, “Miramax Films” e, em seguida, “Miramax Films and Steven Soderbergh presents”. Essas informações remetem à empresa que realizou o documentário e foi responsável pela sua circulação; e ao produtor que financiou a realização da obra final da trilogia *Qatsi*. Sob a perspectiva discursiva, essas são marcas que apontam para as condições de produção do documentário, bem como para sua inscrição no âmbito da indústria cinematográfica. Discutir, portanto, a

tecnologia digital a partir de *Naqoyqatsi* é uma tarefa que exige entendermos que esta discursividade está filiada à ordem discursiva cinematográfica. Nas palavras de Marie, o cinema “remete a uma instituição, no sentido jurídico-ideológico, a uma indústria, a uma produção significativa e estética, a um conjunto de práticas de consumo” (MARIE, 1995, p. 17). A obra cinematográfica não se resume, portanto, à expressão artística de um autor específico, ela decorre de uma série de elementos que geralmente são tomados em sua totalidade no momento da leitura, entretanto, o cinema é uma prática técnica e seu funcionamento característico é o de criação de imaginários sobre a sociedade através de objetos simbólicos produzidos pela sociedade de consumo.

Desse modo, a *instituição* à qual se refere Marie remete à empresa que possibilita a execução do projeto (Miramax, no caso de *Naqoyqatsi*, ou Europa, Disney, Columbia, Tristar e etc.), instituindo sua existência na esfera jurídica, tendo em vista que para a execução de uma *produção significativa e estética* audiovisual no cinema o investimento financeiro é bastante elevado, uma vez que é necessário envolver profissionais de várias áreas: eletricitas, diretores, atores, fotógrafos, editores para a elaboração de um documentário que, desde a elaboração do argumento da formulação fílmica até sua exposição aos espectadores, passa por diversas etapas de constituição não só enquanto projeto artístico mas também como produto de consumo custeado por determinada *instituição*.

A agência que realizou a produção do último capítulo da trilogia *Qatsi* foi a Miramax, empresa que está mais próxima, hoje, da via das grandes produções, pois foi comprada pela Disney, mas iniciou sua trajetória como uma via alternativa para novos projetos cinematográficos. Essa trilogia trata-se de uma obra que, ainda hoje, existe sob uma condição particular, ela é única como formato e como projeto. Por esse motivo, certamente, Soderbergh intermediou a conversa entre Reggio, o autor, e a Miramax, para que fosse possível trazer o terceiro filme da trilogia às telas. Reggio discorre, em entrevistas, sobre a dificuldade que teve em concretizar este último capítulo, pois não havia interessados em custear a realização de tal projeto. Essa dificuldade se deve, sem sombra de dúvidas, ao modelo não muito rentável de cinema ali engendrado: se há algo que podemos afirmar sobre essa trilogia é que ela permanece, desde 1983, data de lançamento do primeiro documentário, desconhecida do grande público. Quanto aos mais aficionados por cinema, o argumento também é verdadeiro, durante os dez anos em que venho me debruçando sobre a trilogia ouvi poucas pessoas dizerem que a conhecem. Reggio levou muito tempo para elaborar cada um dos filmes e, principalmente, para encerrar a trilogia, por que, além de não haver interessados em financiar a obra, também não havia tecnologia disponível para a execução de *Naqoyqatsi*. Foi somente

nos anos 1990 que a tecnologia digital necessária para a produção do terceiro documentário estava disponível, a técnica de montagem e edição digitais propiciaram que o projeto fosse materializado. Logo, a finalização do último capítulo da trilogia e seu lançamento em 2002 só foram possíveis devido a Soderbergh que conseguiu o apoio da Miramax para a concretização do projeto.

Alguns conhecem *Koyaanisqatsi* (1983) de sessões de filmes *cult*, mas *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002) quase ninguém conhece. Duvido que o motivo seja a falta de qualidade das obras ou a banalidade dos temas que discutem, o problema está, como sabemos, na circulação desse material simbólico. Houve publicidade em torno dos lançamentos, no entanto, ela restringiu-se aos pares, ou seja, aos teóricos do cinema, aos críticos, aos jurados das premiações às quais a trilogia concorreu. Destarte sua invisibilidade, não se deve esquecer que a filiação dessa discursividade à indústria cultural leva ao pré-construído de que “os documentários são aquilo que fazem as organizações e instituições que os produzem.” (NICHOLS, 2005, p. 49) e, por isso, a perspectiva de leitura delineada em uma narrativa audiovisual pode estar comprometida com determinado modo de interpretar as relações sociais que, em geral, está filiado aos direcionamentos ideológicos das organizações que tornam possível a execução de um projeto. Muitos documentários funcionam como peças publicitárias para práticas políticas de governos, ONGs (em seus trabalhos assistenciais), mídias educativas, empresas e outras instituições, colocando-se como “a” realidade, os fatos. Nas palavras de Nichols:

Com as agências financiadoras da produção de documentários, funciona um circuito distinto de distribuidores e exibidores, que sustenta a circulação desses filmes. Essas agências operam tangencialmente às cadeias de salas de cinema dominantes, que se especializam em filmes de ficção tradicionais. Às vezes, uma organização, como as redes de notícias da televisão, produz, distribui e exibe documentários; às vezes, os distribuidores são entidades diferentes – como, em grande medida, o Discovery Channel – e distribuidores de filmes especializados – como Women Make Movies, New Day Films ou Third World Newsreel -, que adquirem documentários produzidos por outros. Outras agências, como a Corporation for Public Broadcasting e o British Film Institute, dão apoio financeiro ao documentário, assim como a outros tipos de trabalho. Outras ainda, como a Film Arts Foundation, a Foundation for Independent Film and Video, o European Documentary Film Institute ou a International Documentary Association, oferecem apoio profissional aos próprios documentaristas, exatamente como a Academy of Motion Picture Arts and Sciences faz pelos cineastas de Hollywood. (NICHOLS, 2005, p. 52)

Nesta citação temos a explicação de como funciona o financiamento e distribuição de documentários, há agências especializadas na produção deste gênero de cinema, há fundações

educativas cujos interesses pedagógicos geram a necessidade de produzirem-se documentários, há empresas de mídia que custeiam e distribuem esses materiais e há instituições que fornecem auxílio profissional para tais produções. *Naqoyqatsi*, todavia, não se inscreve nessa lógica de produção de documentários pela via do financiamento, mas para sua realização foi necessário tanto auxílio financeiro quanto de divulgação, sem os quais o projeto não teria sido executado, haja vista que seu argumento corresponde a uma via alternativa aos apresentados pela produção cinematográfica sobre o tema tecnologia digital. Nichols diz que a produção de documentários está diretamente atrelada aos intuitos das agências que os produzem, mas, no caso de *Naqoyqatsi* foi preciso esperar que surgisse um produtor independente para que o projeto fosse concluído, pois esse não era um projeto lucrativo, ao contrário, a trilogia foi produzida com objetivos educacionais, históricos, filosóficos, talvez até antropológicos, ao registrar modos de vida distintos existentes no final do século XX e no início do XXI e talvez, por isso, não foi fácil angariar fundos para sua realização. Esse, portanto, não foi um documentário produzido por uma rede de notícias televisiva (ou *online*), nem mesmo foi produzido por entidades culturais ou agências especializadas. Apesar da produção documental depender mais de recursos oriundos de agências culturais, educacionais e de empresas de distribuição de filmes especializadas - como documentários realizados por mulheres, ou relacionados aos países subdesenvolvidos – este não é o caso da trilogia *Qatsi*.

Embora a grande maioria das agências financiadoras estejam inscritas fora da via de produção massiva de conteúdo, agências que fazem parte desse circuito também podem ter interesse em divulgar documentários. Esse interesse reside na perspectiva singular que a produção pode representar em relação as demais produções já existentes sobre o mesmo tema. A trilogia *Qatsi* foi um projeto inicialmente relacionado a questões acadêmicas e científicas, pois surgiu da preocupação sobre a influência dos meios de comunicação (mídias) na constituição da subjetividade dos jovens na sociedade norte-americana. Na década de 80, o foco desses estudos recaía sobre a televisão e as cenas de *Koyaanisqatsi* (1983) remontam aos elementos constitutivos da cultura estadunidense: a produção e o consumo exagerados de bens, serviços e entretenimento, características dos países desenvolvidos. *Powaaqatsi* (1987) não foi premiado, mas seu tema era a cultura de países em desenvolvimento da América Latina e outras partes do mundo, culturas tradicionais que resistem ao turbilhão da sociedade do consumo na manutenção de modos de fazer ancestrais. Na contemporaneidade, sabemos que é a tecnologia digital, principalmente através da *internet*, que tem promovido formas particulares de subjetivação historicamente determinadas, e *Naqoyqatsi* apresenta e discute as filiações históricas desse processo de subjetivação pelo digital.



Imagem 17 – Hidrelétrica (31:57)



Imagem 18 – Refinaria de petróleo (32:42)



Imagem 19 – Ponte (33:06)



Imagem 20 – Bandeira USA e poluição (35:09)

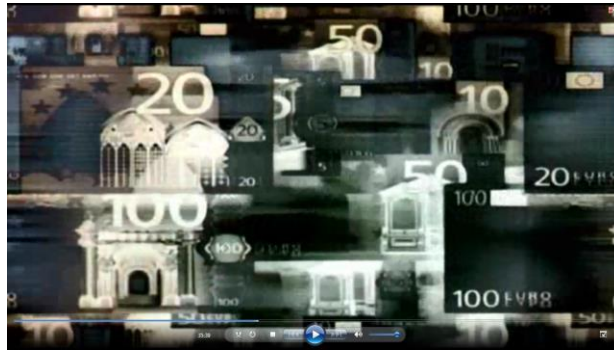


Imagem 21 – Cédulas (35:39)



Imagem 22 – Bolsa de Valores (36:55)



Imagem 23 – Moedas (37:37)



Imagem 24 – Política (38:19)

Nesta sequência fílmica a música é lenta, melancólica, o tom é grave, o solo de violoncelo combina com a angústia e a monotonia causadas pelas imagens que se seguem. Prédios que remetem à aglomeração populacional das metrópoles, indústrias a emitir gases poluentes na atmosfera, as imagens foram digitalmente editadas, as cores são intensas. Em instantes, o ritmo muda, percebemos a aceleração das cenas, imagens da poluição do ar pelas indústrias de petróleo, as refinarias, e, depois, imagens do espaço sideral, do colorido do cosmos. Vemos mais fumaça na tela e a música que acompanha a imagem é ritmada, mais acelerada, distinguimos a bandeira dos Estados Unidos da América que aparece por trás de uma cortina de fumaça, em seguida, outras bandeiras, de outras nações, aparecem enfileiradas. Os pré-construídos da sociedade do consumo, da ganância, da obsolescência programada; do capitalismo extremado na sociedade do excesso vêm direcionando possíveis leituras sobre essas cenas. A soberania das nações parece, nessas imagens, estar sendo relacionada à potência industrial e ao domínio do petróleo exercido pela nação cuja bandeira, não por acaso, é a primeira a figurar na cena. Interpretamos essa ordenação como um modo de indicar a posição ocupada por esta nação em relação as demais; outras sequências fílmicas que se seguem a essa ratificam a posição de destaque norte-americana tanto no quesito da produção industrial quanto no da poluição ambiental à qual a fumaça escura remete, em nossa leitura alude ao custo da produção que é externalizado para a natureza e para todos os sujeitos, sejam eles consumidores ou não.

Rostos aparecem em cédulas de dinheiro, uma diversidade de notas de vários países é apresentada neste momento, aludindo à relação histórica entre política e economia. Mais bandeiras dos Estados Unidos são apresentadas ao espectador; um desfile do exército; em um estádio, uma multidão grita, assistindo aos jogos. O efeito desconcertante do turbilhão retorna. Imagens da atuação de economistas na bolsa de valores são paralelamente apresentadas, estabelecendo uma relação entre economistas e torcedores, uns cooptados pelo capital, outros pelo espetáculo, todos em total desespero, expressões de angústia e sofrimento, raiva e explosão atravessam os corpos e as faces desses sujeitos. O som é ritmado, pessoas gritam (o que podemos distinguir através de sua expressão facial, porque não ouvimos suas vozes), aparecem números em telas que parecem ser de telões da bolsa de valores e, em seguida, moedas douradas flutuam na tela, caindo sob um fundo preto e fechando esta sequência fílmica. A aceleração do ritmo com que as imagens surgem e somem na tela faz retornar o efeito de confusão, atordoamento, angústia do espectador em tentar acompanhar tudo o que vê, mas é frustrado em seu desejo pela rapidez com que a mudança de imagens se segue e os

indecifráveis efeitos digitais que as atualizam na tela nos remete à velocidade com que tudo acontece na sociedade tecnológica digital contemporânea.



Imagem 25 – Trem (59:09)

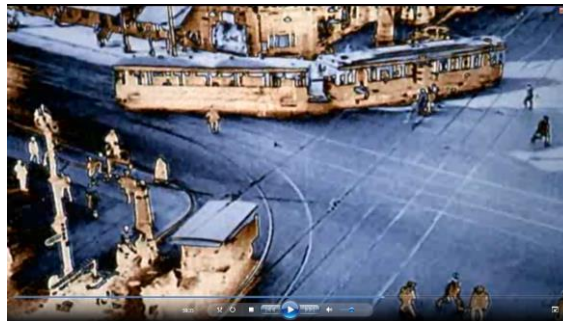


Imagem 26 – Modernidade (59:35)



Imagem 27 – Teste segurança (01:00:10)

Aos cinquenta e nove minutos de filme, as condições de produção de *Naqoyqatsi* são reiteradas na formulação fílmica, vemos um emaranhado de imagens de sujeitos, imagens de arquivo, de um trem em movimento, testes de segurança da indústria automobilística, imagens de logotipos de diversas marcas, das mais variadas indústrias: têxtil, farmacêutica, midiática. Interpretamos o retorno dessas cenas como um movimento de circularidade, como a eterna reprodução da ideologia dominante, pois o documentário não fecha as relações que propõe, ele é formulado de modo a explicitar o retorno dos sentidos estratificados socialmente. Logo, ao fazer mais uma alusão à sociedade do consumo, ressalta a relação simbólica e imaginária

existente entre essa sociedade e os sujeitos, haja vista que ambas as sequências começaram com ícones, logotipos de determinadas marcas, que apontam para o caráter constitutivo do simbólico.

Interpretamos *Naqoyqatsi* a partir de sua inserção no campo cinematográfico e, a partir das cenas acima, podemos dizer que foram materializadas imagetivamente as condições de produção do documentário. Através de um movimento metafórico a formulação fílmica tematiza, no fio do discurso, sua condição de produto da *sociedade do espetáculo* que, por sua vez, está inserida no contexto da *sociedade do consumo*. Neste documentário, os elementos do mundo que são selecionados enquanto temas para discussão são trazidos para a formulação fílmica de arquivos audiovisuais outros, reproduzindo a realidade sobre a qual discorre que, neste caso, é a mesma em que se inscreve o documentário enquanto objeto simbólico para ser consumido. Algumas discursividades podem tematizar o passado, outras o futuro, mas algumas podem tratar da contemporaneidade e este é o caso de *Naqoyqatsi*, sua historicidade é coincidente com aquela que sua formulação fílmica põe em questão. Compreendemos que a interpretação construída no documentário mobiliza pré-construídos oriundos do discurso capitalista, que é a *formação social* dominante a partir da qual são dadas as condições de produção do documentário. Ianni formula, de um ponto de vista sociológico, a constituição do sistema capitalista global e, mais especificamente, no Brasil. Segundo o autor, tanto o capitalismo quanto o socialismo são “processos civilizatórios universais, essencialmente distintos e antagônicos, mas reciprocamente referidos, cúmplices, constitutivos um do outro.” (IANNI, 1993, p. 21). O mesmo autor identifica a II Guerra Mundial como marco a partir do qual se desenvolveu “um amplo processo de mundialização de relações, processos e estruturas de dominação e apropriação, antagonismo e integração. Aos poucos, todas as esferas da vida social, coletiva e individual, são alcançadas pelos problemas e dilemas da globalização” (IANNI, 1993, p. 36). Desse modo, pode-se dizer que, no momento histórico em que *Naqoyqatsi* foi produzido, estava ocorrendo a consolidação de um intrincado processo de conexão do mundo que afetou a dinâmica das relações entre as práticas política, técnica e social.

Baudrillard, na obra *Sociedade do Consumo* (1995 [1970]), retoma seu escrito *O sistema dos objetos* (1968) para reafirmar a tese de que “o consumo surge como modo ativo de relação (não só com os objetos, mas com a coletividade e o mundo) como modo de atividade sistemática e de resposta global, que serve de base a todo o nosso sistema cultural” (BAUDRILLARD, 1995, p. 11). Assim, ao ser elevada à posição de *base* de nosso sistema cultural, a prática do consumo, já nos anos 70, estaria alterando o modo como os sujeitos

interagem entre si e com mundo, assim, suas relações com a alteridade se modificaram também, pois enquanto atividade sistemática, cotidiana, a prática do consumo passa a ditar valores que são impostos a diferentes culturas através de um processo lento e gradual de subjetivação que promete tornar o desejo de qualidade de vida acessível a todos aqueles que estiverem dispostos a trabalhar para a manutenção da sociedade de consumo, a qual reduz as relações sociais à ordem financeira. Baudrillard chama atenção para o fato de que o consumo é a prática que corresponde ao novo *mito tribal*, o mito que dá sentido ao mundo contemporâneo em que a sociedade prescinde de seus mitos, pois ela mesma é o mito: caminho e propósito da caminhada; sendo a reprodução do capital o seu fim, ensimesmado. Há cerca de 50 anos atrás, esse teórico anteviu que chegaríamos a um momento - que já se anunciava e, desse modo, pôde ser constatado - em que os valores constitutivos da *formação social* capitalista teriam subjugado a todos e, principalmente, aqueles que, iludidos pelo ideário do consumo, acreditassem em um mundo no qual seus esforços, seu suor, sua luta cotidiana no trabalho seriam recompensados, financeiramente, de modo a poderem gozar dos frutos de seu trabalho algum dia. No entanto, a realidade da desigualdade social, do enriquecimento de poucos através da exploração de muitos, da morte antes do tempo da aposentadoria, das doenças adquiridas antes mesmo do proveito da renda acumulada, em décadas de sacrifício, frustrou os desejos de muitas gerações e colocou sob questão alguns desses valores em momentos de crise financeira. Na promessa de que nada estaria fora da relação “ordem do consumo” (BAUDRILLARD, 1995, p. 23) e “ordem da produção” (Ibidem) poucos interpretaram que seríamos todos também partícipes do processo de enriquecimento global de alguns, enquanto era levado a cabo o controverso empobrecimento de outros. Paradoxo que levou muitos a questionarem como isso seria possível se, na sociedade do consumo, há o direito natural à abundância, há produtos o suficiente para consumir, então, por que não somos todos ricos herdeiros do crescimento, da técnica, do progresso científico e tecnológico? As cenas de desespero, angústia e sofrimento materializam o gesto de interpretação que o documentário produz sobre esse consumismo, que aqui não se mostra um direito de todos, ao contrário, exclui a grande maioria de forma violenta, produzindo o sofrimento.

Baudrillard diz que a conduta do consumo levaria à “passividade e deleitação morosa de possíveis vítimas do destino” (1995, p. 26), logo, a vida cotidiana estaria calcada na banalidade e na repetição, no êxtase pelo que nos é ofertado e no medo pelo que nos pode ser retirado: desejo e castração em Freud. O autor também diz que *a sociedade de consumo* pretende ser uma Jerusalém rodeada de muralhas, rica e ameaçada - eis a sua ideologia.

Podemos tecer aqui dois breves comentários atinentes à ameaçada sociedade em questão, o aumento de condomínios residenciais fechados - que buscam o isolamento daqueles que podem pagar pela segurança de seus bens e valores - demonstra que as muralhas já foram erguidas e, ainda que alguém tente ultrapassá-las, ou se aproxime demais das fronteiras estabelecidas, não há possibilidade de permeabilidade. Isso tudo ocorre, pois, “a desigualdade não diminui, ainda que os países fiquem cada vez mais ricos” (BAUDRILLARD, 1995, p. 29) e, mesmo que via trabalho simbólico tente-se dirimir as tensões da luta de classes o: “esforço pelo acesso de todos traduz-se habitualmente por uma segregação que reflete as hierarquias sociais” (BAUDRILLARD, 1995, p. 29). Ao contrário do que promete em anúncios publicitários, o jogo da *sociedade do consumo* não é acessível para todos, ele corresponde à uma hierarquia a partir da qual cada sujeito deve ocupar a posição consumidor de acordo com sua posição social e, no caso desse princípio não ser obedecido, a suposta invasão de espaços por determinados sujeitos é transformada em questão de segurança da propriedade privada. O que deixa claro que locais próprios para o consumo não são, necessariamente, lugares de socialização, de troca, mas sim locais de refúgio para determinados grupos sociais não se obrigarem a interagir com aqueles que não pertencem ao seu círculo. É esse o gesto de interpretação que vemos materializar-se no documentário.

3.2 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 2: *SOCIEDADE DO ESPETÁCULO*

As sequências fílmicas a seguir remetem à criação simbólica da realidade através do espetáculo. Descreveremos algumas dessas cenas para situar o leitor. Vemos, no início da sequência, um tabuleiro de roleta que gira, máquinas de jogos em um cassino, as cenas têm tons vivos e brilhantes, todas as imagens são bem coloridas. A seguir, cartões eletrônicos de diversas instituições bancárias se intercalam com rostos de políticos na tela, câmeras de redes de televisão, celebridades internacionais, músicos, atores, muitos flashes, uma enxurrada deles traz muito brilho às cenas que, agora, são ora coloridas, ora em preto e branco. Vemos um tapete vermelho que lembra o da premiação do Oscar, mas sobre ele desfilam não só celebridades do cinema, mas também robôs, atores do mundo virtual que são apresentados em programas de entrevistas tal como o são as estrelas em carne e osso que costumamos ver entrevistadas em *talkshows*. Imagens de arquivo televisivo trazem celebridades do cinema, da

televisão, da música, dos esportes sendo alvos das câmeras e dos fotógrafos, inclusive astronautas norte-americanos, famosos por suas missões interestelares, acenam para os *flashes*.



Imagem 28 – Espetáculo midiático (38:31)



Imagem 29 – Espetáculo do Oscar (39:02)



Imagem 30 – *Talkshow* (39:35)



Imagem 31 – Personalidades (39:40)



Imagem 32 – Espetáculo e prática social (40:12)



Imagem 33 – Templo do espetáculo (40:27)



Imagem 34 – Capitólio USA (40:34)



Imagem 35 – Estátua da Liberdade (41:56)

Essa sequência de imagens remete-nos diretamente à indústria cultural, à potência da mídia na construção da realidade, das relações sociais, do imaginário social. A *sociedade do espetáculo* materializa-se nesta sequência fílmica, um tema que atravessa o documentário *Naqoyqatsi* cuja narrativa subverte, ao mesmo tempo em que reafirma, em nossa interpretação,

a potência de criação de imaginários do audiovisual disseminados, na sociedade contemporânea, pelo digital. Muita luz e brilho em um letreiro de *Hollywood*, seguindo-se a essa imagem, vemos a imagem da cúpula da Casa Branca, depois, a imagem de um foguete com as iniciais USA sendo lançado. Seguem-se a essas, imagens do desfile militar em comemoração à independência dos Estados Unidos (4th of July), um dos momentos históricos mais comemorados. Vemos imagens televisivas de jogos de futebol americano, de médicos, de moedas, de um hipódromo, da bolsa de valores, imagens essas que remetem à sociedade do consumo, à sociedade do espetáculo, atravessadas pela materialidade digital, ao serem atualizadas em discurso fílmico. Ao final dessa sequência fílmica, surge a imagem ícone dos Estados Unidos: a estátua da liberdade que traduz o sonho dessa potência bélica e econômica, um desejo que para os demais países significou a perda da liberdade, conquistada pela força militar de potências dominantes. África, Ásia, Europa, América Latina, América Central e tantas outras regiões do globo foram expropriadas em prol do desenvolvimento do neoliberalismo/imperialismo norte-americano. Assistimos a imagens representativas do patriotismo norte-americano, valor que atravessa as regiões dos esportes, da mídia, do militarismo e da indústria. Não podemos esquecer que o documentário foi produzido neste contexto sócio histórico e é, principalmente, esse contexto que a narrativa denuncia e critica por meio de efeitos audiovisuais. Através de metáforas elaboradas por montagens, por junções e contrastes de imagens, que parecem ser oriundas de diferentes contextos, entretanto, na prática, são todas atravessadas pelo capital no século XX, e pela materialidade digital no século XXI.

Como efeito de sentido decorrente da criação e edição digital de imagens, é produzido um simulacro da realidade. As imagens de personalidades-robôs sendo entrevistadas em *talkshows*, ou fotografadas no tapete vermelho do *Oscar*, apontam para essa criação do real pelo simbólico. Inserindo-se, nesse processo, o cinema como principal prática de produção de imaginários. A noção de *Hiper-Realidade*, conforme Baudrillard (1995), é a simulação daquilo que jamais existiu, segundo esta perspectiva teórica, entender que há uma criação simbólica da realidade é admitir a possibilidade de existência de um mundo-cópia, no qual estamos cercados por um simulacro de ordem estimular, seguimos os estímulos simbólicos, ideológicos, que nos são oferecidos pelas mídias e pelos aparelhos de poder em geral. O documentário, portanto, também é um desses objetos simbólicos em que é criado um mundo-cópia, sob as materialidades audiovisual e digital, para discutir o modo de constituição da *formação social* capitalista pela materialidade digital na contemporaneidade.

CAPÍTULO 4 - *NAQOYQATSI*: UM ARQUIVO CONSTITUÍDO POR IMAGENS DE ARQUIVO

4.1 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 1: ARQUIVO MIDIÁTICO



Imagem 36 – Bill Clinton (46:02)



Imagem 37 – Políticos (38:19)



Imagem 38 – Marilyn Monroe (39:40)



Imagem 39 – Beatles (49:46)

As imagens que compõem o documentário *Naqoyqatsi* são passíveis de dupla leitura: uma que as remete às suas condições de produção, ao histórico-social; e outra que as considera no eixo sintagmático da *cadeia fílmica*. Nosso *recorte* recai, portanto, sobre os processos metonímicos e os metafóricos sobre os quais podem se constituir sentidos sobre o digital em *Naqoyqatsi*. Os processos metafóricos sustentam-se em paráfrases textualizadas no intradiscurso, através dos desdobramentos repetitivos das imagens do documentário, pois é o modo como as diferentes temáticas são atualizadas que possibilita o efeito de sentido de que o digital constitui e perpassa todas as relações da sociabilidade contemporânea, essas imagens que vem de fora do contexto cinematográfico retornam para o exterior do documentário, no movimento de interpretação. Através de uma regularização, na *formulação* do documentário, são apresentadas diferentes formações discursivas sobre as quais pode-se produzir sempre o mesmo sentido.

Os processos metonímicos, por sua vez, apontam para a polissemia, para o discurso outro: as práticas sociais e práticas técnicas que estão na base das formulações e permitem que se acesse aí, no lugar do mesmo, a contradição, a luta de classes que insiste em tensionar a relação entre prática técnica e prática social através de uma rede de memórias, formulada através da montagem das sequências fílmicas do documentário, ou seja, o papel da mídia que produziu, inicialmente, as *imagens de arquivo* que compõem o documentário é questionado pela via da inserção dessas cenas, em excesso e de modo ora perturbador, ora hipnótico, no âmbito cinematográfico documental, lembrando os espectadores que, assim como o documentário se utiliza de imagens que teriam estreita relação com a realidade, às vezes, essas imagens tendem a se sobrepor à realidade, ou até mesmo criar uma duplicação simbólica da realidade, de modo a pôr em questão o que, de fato é real e o que é construção do espetáculo sobre a realidade.

Uma das regularidades de *Naqoyqatsi* é a *repetição*, cenas que reiteram outras cenas já apresentadas e que são oriundas de outros dispositivos midiáticos como a televisão e acervos culturais e históricos, bancos de imagem que guardam imenso número de registros do século XX. São imagens de esportistas buscando a melhor performance; militares marchando cadenciados sob o ritmo digital: zero, um, zero, um; imagens de cientistas e de suas invenções; remissões a fatos históricos passados; a expansão da *Internet* para o mundo com a globalização; a mudança de hábitos com base no uso de produtos tecnológicos. Essas cenas explicitam o alcance crescente das mídias televisivas e virtuais... Toda essa profusão de imagens na tela é acompanhada de uma trilha sonora que conduz a emoção do espectador quanto ao material imagético a que ele assiste, ora produzindo uma ambientação tranquila, ora

frenética, ora desacelerada, criando, inclusive, certo descompasso entre o plano sonoro e o imagético em alguns momentos da formulação fílmica. Há, ainda, registros de eventos de contestação, imagens de manifestações populares; imagens que remetem à memória da solidão e da fragilidade humanas em meio à multidão indistinta; denunciando, ao inverso do imaginário da sociedade do consumo, o real da pobreza e da desumanização criadas e reproduzidas pela/na mesma sociedade, na qual formas exploratórias de trabalho convivem com a alta tecnologia... Essa seria uma breve descrição no mesmo ritmo alucinante com que as imagens compõem o documentário, o modo como elas nos captam a ponto de não tirarmos os olhos da tela, tentando articular sentidos possíveis para essa discursividade através da edição digital de cenas de arquivo.

Para pensarmos o modo de funcionamento do documentário *Naqoyqatsi* como *arquivo*, vamos articular à noção de *arquivo* a noção de *memória discursiva* que é central para essa discussão. O fato dessa discursividade ter sido constituída predominantemente por arquivos audiovisuais extraídos da cultura midiática estadunidense, programas de entrevistas, documentários institucionais, telejornais, imagens de arquivo histórico e foram reinscritas no discurso cinematográfico para, formando um mosaico composto de diferentes materialidades, serem ressignificadas. Esse funcionamento traz consequências para o gesto analítico, pois esse modo de elaboração da narrativa produz desdobramentos que apontam para a historicidade deste material simbólico, que é produzido na contemporaneidade, bem como para o modo como ele produz sentidos sobre esse mesmo tempo histórico. O *arquivo* é resultado de um gesto de leitura, uma organização de *enunciados*. Lembremos que a noção de *enunciado*, em Foucault, permite-nos pensar em um funcionamento vertical e não linear dos enunciados, entendemos, assim, que esta é uma noção produtiva para análise do modo como *Naqoyqatsi* produz sentidos. Conforme Foucault, “uma sequência de elementos linguísticos só é enunciado se estiver imersa em um campo enunciativo em que apareça como elemento singular” (FOUCAULT, 2007, p. 111). O *enunciado*, portanto, não corresponde à materialidade apenas, ele se insere em determinado *campo enunciativo* do qual vêm pré-construídos, as condições sócio históricas em que aparece, suas condições de produção. Segundo Mittmann (2015), o *arquivo* relaciona-se com as *formações discursivas* e a *memória discursiva* de modo que essas lhe impõem a contenção dos sentidos através de processos parafrásticos. O *arquivo* relaciona-se, ainda, com o *interdiscurso* que permite o movimento, a deriva dos sentidos, os processos polissêmicos de produção dos sentidos. Desse modo, a noção de *arquivo* pode ser pensada a partir de um duplo funcionamento: contenção e deriva de efeitos de sentido. O funcionamento do *arquivo*, seu modo de constituição e seu princípio

de organização definirão as questões que sobre ele devem/podem ser feitas a partir do posicionamento teórico discursivo. Se tomamos as cenas de *Naqoyqatsi* no eixo horizontal, na cadeia fílmica, temos um conjunto de *enunciados*, recortes fílmicos agrupados através da montagem, mas se tomarmos essas cenas do documentário sob uma perspectiva paradigmática, entendemos que elas podem ser lidas a partir de sua constituição interdiscursiva, sua relação com determinadas formações discursivas: militar, esportiva, tecnológica, científica, midiática e etc, que constituem a *formação social* capitalista sob diversas práticas sociais.

Consoante Ramos, o “discurso documentário seria uma narrativa com imagens, composta por asserções que mantêm uma relação, similar a esta, com a realidade que designam. E é neste sentido, que deve ser analisado em sua relação com o real que designa.” (RAMOS, 2001, p. 198). Entendemos que o funcionamento do documentário é documentar, criar documentos, reunir documentos e atualizá-los em discurso fílmico. Logo, assim como um *arquivo* que comporta asserções a respeito do “real que designa”, funcionando como um princípio de organização, contenção e deslizamento de sentidos a respeito desse real, o documentário também produz asserções audiovisuais que contém sentidos, e gera deslizamentos de sentidos sobre a realidade que designa, isto é, a contemporaneidade.

Aiub diz que o *arquivo* “é o registro de práticas discursivas de dado momento histórico” (AIUB, 2012, p. 73), se o registro é o modo de funcionamento do *arquivo*, entendemos que o documentário também se caracteriza pelo mesmo funcionamento, pois é uma forma de registrar práticas discursivas de determinado momento histórico, sendo, então, um tipo de *arquivo*. *Naqoyqatsi* caracteriza-se ainda por, além de produzir uma síntese do século XX através de imagens, fazer isso sob a forma de uma retrospectiva, não ordenada cronologicamente, mas constituída através de saltos do presente para o passado e vice-versa, avançando ora para o passado, ora vislumbrando o futuro da sociedade tecnológica digital. Essa formulação fílmica pode ser interpretada tanto como registro de práticas discursivas quanto como uma crítica a elas a partir da edição digital que, transformando as imagens, atualizando-as no contexto da tecnologia digital, pode ser metaforicamente interpretada como a atualização que se deu da sociedade contemporânea a partir do digital na passagem do século XX para o XXI. Esse gesto de leitura permite-nos pensar que *Naqoyqatsi* é um *arquivo* que não só registra, mas também produz sentidos sobre o material que foi selecionado e organizado para compô-lo, ou seja, as imagens das quais o autor se utilizou para compor a formulação fílmica. Essa discursividade funciona, então, contendo e produzindo sentidos do mesmo modo como faz um *arquivo*. Ao ser composta de arquivos outros, há o registro de determinado tempo histórico, mas, ao se utilizar dos efeitos de edição digital, houve uma

transformação, uma atualização dessas *imagens de arquivo* que determina as condições de produção do documentário, revelando a historicidade da discursividade que já está inscrita em outro tempo histórico, distinto daquele sobre o qual as imagens de arquivo falam, no século XXI a produção simbólica, bem como as práticas sociais, é constituída a partir do digital.

Foucault diz que “é preciso perguntar sua razão imediata (...) ao sistema da discursividade” (FOUCAULT, 2007, p. 74), isto é, questionar o modo como se dá a constituição de uma discursividade, suas regularidades, sua formulação material. Derrida diz que todo *arquivo* tem seu exterior, no sentido de que um *arquivo* é incapaz de ser a reunião de todas as possibilidades de sentido, tudo aquilo que não foi selecionado para fazer parte do *arquivo* passa a ser, então, a exterioridade que também o constitui, aquilo que não foi selecionado para compor o arquivo, um aspecto também considerado na análise discursiva, o exterior constitutivo. Afinal, por que certos sentidos se tornam mais evidentes do que outros quando se dá o processo de construção de um *arquivo*? Filiação à ideologia, à memória discursiva, ao interdiscurso recortada de marcas dos fragmentos de situação discursiva, dos enunciados, dos sintagmas fílmicos que trazem consigo sua historicidade. Os enunciados são extraídos de determinadas condições de produção que podem ser “recuperadas” interdiscursivamente a partir de formações discursivas que sustentam pré-construídos aos quais se filiam as cenas. O gesto de autoria do cineasta busca, desse modo, regularizar saberes pertencentes a diferentes campos ideológicos e domínios de conhecimento: a ciência, a política, a história, a mídia, a educação, a economia, a guerra, os esportes que são todos atravessados pelos valores do capital, os mesmos valores que são a base da sociedade tecnológica digital, e da própria lógica digital. Essas marcas, encontradas na formulação fílmica, acionam a *memória discursiva* que corresponde, ao mesmo tempo, aos pré-construídos que permitem que as cenas signifiquem, e aos discursos transversos, o exterior constitutivo dessa discursividade, que podem ser acessíveis àqueles espectadores que interpretam o documentário e compartilham essa memória.

Ramos diz que, em geral, sabe-se “o que significa uma narrativa documental, que tipo de imagens contém, e reagimos, enquanto espectadores, a este saber.” (RAMOS, 2001, p. 199), desse modo, saber que as imagens projetadas na tela não são imagens criadas para/pela produção documental, mas que correspondem a registros de fatos históricos produz um ponto de partida distinto para o movimento de interpretação. Segundo o mesmo autor, a *indexação* é “um conceito que aponta para a dimensão pragmática, receptiva, do documentário. A ideia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional. Como espectadores, fruímos a narrativa em

função deste saber prévio.” (RAMOS, 2001, p. 198-199). Essa relação da imagem documental com a realidade predispõe o espectador a tomá-la, ao menos em parte, como uma verdade sobre o mundo. *Naqoyqatsi* pode ser lido a partir da perspectiva da sua formulação, ou da leitura que essa formulação fílmica produz sobre as *imagens de arquivo* que o compõem. Embora o efeito de sentido comumente atribuído à narrativa documental seja o de que esse gênero pode ser tomado como retrato fiel da realidade, não se pode esquecer que essa narrativa resultou de uma seleção e organização prévias de cenas conduzida pelo olhar do autor. Logo, para observarmos o processo discursivo, é preciso desconstruir as evidências da narrativa e mergulhar nas marcas da formulação para chegar aos possíveis efeitos de sentido que podem ser produzidos a partir desse material simbólico. Se nos ativermos apenas à formulação do documentário, estaremos, ainda, sob a ilusão das narrativas produzidas pela mídia, pois é de lá que as imagens são trazidas para o documentário, uma análise discursiva exige um gesto de interpretação em que os atravessamentos interdiscursivos signifiquem tanto ou mais do que os enunciados/imagens tomados na cadeia horizontal, no fio do discurso, porque é preciso remeter os enunciados à cadeia vertical, ao interdiscurso.

Diz-se, portanto, que há uma tendência à interpretação dos documentários enquanto relatos da realidade. Essa forma de relato comumente lança mão de imagens que circulam socialmente através das mídias e, por isso, são chamadas *imagens de arquivo*, imagens cuja re-atualização aponta para a realidade empírica. Seu funcionamento, na formulação fílmica, é o de duplicar o efeito de autenticidade que o gênero documentário produz. Essa singularidade das *imagens de arquivo* tem consequências para o gesto de interpretação e de análise, pois o imaginário que em geral compartilhamos sobre os documentários é o de que há uma aproximação entre seu argumento e a realidade da qual esse argumento é trazido para a discussão no audiovisual. Segundo Ramos, há diferença de reação do espectador diante de uma imagem de morte real ou de morte fictícia:

A imagem não ficcional, disposta ou não em narrativa documentária, tem como paradigma esta intensidade própria à imagem da morte, e nisto singulariza-se. A mesma intensidade que apontamos atrás em uma imagem de morte real podemos localizar, em diferente grau, nas tomadas que configuraram, na década passada, **momentos paradigmáticos da história do século**: o espancamento de Rodley King pela polícia de Los Angeles, o massacre dos sem-terra no Pará, o assassinato cometido pela polícia paulista na Favela Naval. Outras imagens paradigmáticas podem ser citadas nesta mesma linha, buscando exponenciar a questão da **intensidade da imagem-câmera**: **o estudante chinês desafiando uma coluna de tanques na Praça da Paz Celestial; a explosão da nave Discovery; a morte de Aírton Senna; o assassinato de John Kennedy; os astronautas americanos dando os primeiros passos na Lua**. Exemplos que podem ser multiplicados ao infinito. **Este tipo de imagem possui um estatuto particular em nossa**

sociedade. As comoções sociais que sua exibição provoca são prova da intensidade exponencial que estas imagens possuem. (RAMOS, 2001, p. 201)

No documentário *Naqoyqatsi*, Reggio utilizou imagens de cenas históricas que podem ser consideradas como *momentos paradigmáticos da história* do século XX, essas imagens, usadas na composição da formulação fílmica coincidem, inclusive, com alguns dos exemplos trazidos por Ramos, como é o caso da imagem dos astronautas norte-americanos pisando em solo lunar; ou do evento ocorrido entre o estudante e os tanques militares na *Praça da Paz Celestial* na China; ou da explosão da nave *Discovery*, eventos que se tornaram monumentos históricos para rememoração futura e que, ao serem eternizados em imagens, podem carregar a memória desses acontecimentos ao longo dos tempos. Muitas das *imagens de arquivo* selecionadas para a composição da narrativa do terceiro filme da trilogia têm essa singularidade de remeter o espectador a *momentos paradigmáticos da história do século XX*, seu caráter histórico deve-se ao fato de guardarem em si eventos de um passado não tão distante, mas, muitas vezes, trágico. Nossa interpretação sobre o uso dessas imagens, em *Naqoyqatsi*, é o intuito de lembrar aos espectadores do distanciamento entre o mundo em que desejamos viver e aquele em que, de fato, temos que viver. Através da recordação desses *momentos paradigmáticos* pelos espectadores, seria possível produzir um afastamento entre esses sujeitos e os fatos historicamente estratificados, sedimentados na memória social que as *imagens de arquivo* atualizam na tela, imagens que por si só já são desconcertantes. Entretanto, ao expor essas imagens também se produz uma aproximação entre os resultados catastróficos de algumas decisões humanas do passado e aquelas que, no presente, devem ser muito bem pensadas devido às consequências que podem acarretar, apontando uma relação entre o passado e o futuro. Deve ser considerada, ainda, a reformulação dessas imagens, por meio da montagem e da edição digital, e sua inserção em nova ordem discursiva, um funcionamento particular do documentário enquanto *arquivo* que permite o deslizamento dos sentidos. Portanto, ainda que a natureza das *imagens de arquivo* seja apontar diretamente para sua historicidade, produzindo a retrospectiva de um século, elas têm um estatuto particular que traz consequências para sua interpretação, a possibilidade de deslizamento dos sentidos sob a perspectiva de relação entre os diferentes temas trazidos pelas *imagens de arquivo*, essa relação se dá a partir da materialidade digital que os atravessa, e atravessa, inclusive, a formulação fílmica.

O *arquivo*, por ser um princípio de organização, já corresponde a uma leitura. No caso de *Naqoyqatsi*, também temos um *arquivo* neste sentido, pois é o gesto de leitura de seu autor

sobre a realidade que organiza as sequências fílmicas a partir de seu posicionamento subjetivo. Há sequências mais legíveis do que outras sob a perspectiva de cada espectador, por exemplo, quando há imagens de sujeitos cujos rostos são conhecidos do espectador, como artistas e políticos - cujas faces circulam mundialmente através das mídias - entendemos que o espectador lança mão de alguma pista para interpretar ao que assiste; todavia, há trechos que remetem ao digital e esses podem ser tomados como ilegíveis, pois não sabemos a que se referem essas sequências, no entanto, entendemos que a repetição das cenas de artefatos tecnológicos, de fios, de placas e circuitos eletrônicos, ao longo de todo o documentário, é o eixo norteador do tema central discutido na formulação fílmica, isto é, a tecnologia digital. Esse documentário não pode, porém, elencar tudo o que pode ser dito sobre a tecnologia, a tomada de posição do diretor a respeito desse objeto sobre o qual discursiviza é o que nos chega via materialidade audiovisual.

Apesar de Reggio subverter algumas regras dos padrões tradicionais no modo de fazer seu documentário, Ramos alerta que essas fronteiras já vêm sendo, há muito tempo, transpostas na teoria do cinema: “insistimos sobre o fato de que a constatação de que é possível extrapolar definições e embaralhar fronteiras, não deve impedir uma reflexão mais acurada sobre as características sistêmicas do conjunto das narrativas que denominamos documentárias, ou, de modo mais amplo, não-ficcionais.” (RAMOS, 2001, p. 202). Assim, entendemos que, ainda que não possa ser tomado enquanto “a” realidade, a relação particular do documentário com a realidade não pode deixar de ser notada na análise, pois esse gênero cinematográfico, em particular, desencadeia modos de interpretação distintos do cinema ficcional devido ao estatuto das imagens que o compõem.

Conforme Birman, para que ocorra a renovação do *arquivo*, ele deve ser permanentemente apagado. O *arquivo* responde a certa ordem de disposição das coisas, ele é um princípio de organização fruto de uma leitura, conseqüentemente nunca é total, pleno, fechado, está em constante deslocamento, ao determinar os saberes nele cabíveis, o *arquivo* também produz o apagamento de outros saberes, outras práticas discursivas, outras leituras possíveis. O *arquivo* “rege o aparecimento de novos enunciados, fazendo com que estes enunciados possam coexistir além de se modificar conforme as condições de existência” (AIUB, 2012, p. 67). Tomar o documentário enquanto *arquivo* é entender que sua existência, em si, permite esse movimento de aparecimento de novos enunciados, assim como de novas possibilidades de leitura de imagens que habitavam outros arquivos, pois estavam imersas em outros campos enunciativos, outros lugares discursivos.

Na teoria do discurso dizemos que é o pré-construído que possibilita que um efeito de sentido seja acessível. Portanto, na leitura das sequências fílmicas, não são apenas os efeitos materiais da formulação que são considerados, mas também sua conjuntura histórico-social, o momento do qual foram distanciadas para que a *memória discursiva* desses acontecimentos, tornados públicos pela mídia, seja atualizada. Considerando que o *arquivo* se constrói enquanto desejo de manutenção da memória, de modo a ter sobre ela algum controle, pode-se dizer que o autor do documentário é quem *derecorte* *dio* seja exercer esse controle sobre os rumos da formulação fílmica. O documentário atualiza a memória da imprensa a respeito de acontecimentos históricos considerados relevantes e atinentes ao objeto discursivizado, memória essa que apresenta uma leitura ordenada sob regras que determinaram o seu arquivamento, de modo que vemos as imagens que se tornaram públicas, que se inscreveram na ordem do discurso midiático e, sob a autoridade do autor, foram selecionadas. Ao que tudo indica, o mecanismo de controle aqui acionado relaciona-se, inicialmente, às condições de produção dos fatos imagetivamente narrados e, depois, ao olhar de Reggio que produz outra ordem discursiva, ao agregar a sonoridade às imagens, ao editá-las digitalmente, para, com essa nova formulação, propor outras leituras desse arquivo midiático, uma perspectiva de leitura novamente controlada, ordenada por seu desejo de produzir enunciados imersos em outro campo enunciativo: o campo da arte, a arte de documentar, de marcar simbolicamente uma memória que tende a se manter presente através de seu arquivamento sob a materialidade fílmica.

As sequências fílmicas do documentário, vale lembrar, significam na *ordem do discurso* (COURTINE, 1999), tornando-se ininteligíveis ou, inclusive, beirando ao *non-sense*, se forem isoladas do contexto sócio histórico de que foram extraídas, pois o *arquivo* do qual cada uma foi suprimida já parte de um princípio organizacional outro que traz, em si, uma leitura subjacente (ou leitura evidente) que poderia ser produzida ao tomarmos determinada formulação para análise. O *domínio de memória* ao qual cada sequência fílmica remete é um elemento constitutivo da interpretação do documentário pelo espectador. Conforme Davallon (1999), o controle da memória social pode ser exercido pelos objetos culturais, nesse sentido, tomamos o audiovisual enquanto objeto cultural, simbólico, que funciona como *operador de memória*. Ainda que exista certa distância entre o acontecimento representado e a realidade empírica, os objetos culturais destinam-se a produzir um efeito simbólico (por meio de livros, filmes, arquitetura) que materializará a possibilidade de produção da memória social.

Segundo Hallbawachs, a memória relaciona-se àquilo que atravessa a dimensão subjetiva, ou seja, sua existência só é possível na perspectiva do grupo que a compartilha.

Consoante Pêcheux, a memória “deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador.” (1999, p. 50). Assim, a memória que podemos pensar ser coletiva, no sentido de socialmente compartilhada, estaria relacionada às práticas sociais dominantes em uma *formação social*. O funcionamento da memória seria a “estruturação de materialidade discursiva complexa, estendida em uma dialética da repetição e da regularização: a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler...” (PÊCHEUX, 1999, p. 52), um texto que só poderá ser lido com base nos pré-construídos e discursos transversos que o constituem, pois o sentido, em AD, é sempre *sentido em relação à*. Sendo assim, a *memória discursiva* é um campo de referência das filiações dos efeitos de sentido que retornam, bem como a condição para que outros sentidos possam ser produzidos. Não há dizer sem memória, todo discurso inscreve-se em um domínio de memória.

Orlandi (2012b), ao analisar o documentário *São Carlos/1968*, diz que o discurso documentário é um “objeto memorial. Ou seja, que faz movimentar-se a memória. O documentário fala de um acontecimento que se torna, por assim dizer, político, para além da ‘intenção’ declarada de seus participantes.” (ORLANDI, 2012b, p. 55). A autora situa, assim, o documentário enquanto *operador de memória*, uma memória que é socialmente compartilhada, independentemente desse ser o objetivo principal de sua produção. O discurso documentário produz, através de sua formulação, um recorte da memória, nas palavras de Orlandi: “A memória discursiva, o interdiscurso, como não cansamos de repetir, é irrepresentável. E o documentário, quando recorta, sem o saber, essa memória em algum ponto, produzindo um acontecimento, não ‘representa’, produz um efeito, inserindo por seu gesto a memória em uma atualidade.” (ORLANDI, 2012b, p. 57). O documentário, portanto, não representa a realidade sobre a qual narra, como já é consenso entre os teóricos do cinema, ele faz com que acontecimentos e saberes deslizem do anonimato para o domínio da significância, ele atualiza a memória através de sua formulação, a partir de determinados acontecimentos, produzindo-se, assim, tomadas de posição em relação ao tema que aborda. É assim que, dentre tantas imagens que poderiam compor um documentário, o cineasta lança mão de algumas específicas. É nesse gesto de recortar a memória que Reggio seleciona algumas imagens, para abordar o tema da tecnologia, e deixa outras tantas de fora na formulação de *Naqoyqatsi*. De qualquer forma, o critério de eleição das imagens é o que conduz à mobilização da memória coletiva sob uma perspectiva pré-definida, mas, “Ao fazer do que recorta um objeto simbólico, o documentário, enquanto discurso, produz um

acontecimento, que é aquilo que ele significa.” (ORLANDI, 2012b, p. 57). Assim, não sendo a re-apresentação do acontecimento, mas sim um novo gesto de formulação desse acontecimento, o documentário produz um acontecimento, ao mesmo tempo em que “é ele mesmo um *acontecimento discursivo*” (ORLANDI, 2012b, p. 57), pois sua regularidade singular é atualizar a memória através do simbólico.

Reggio, portanto, cria em *Naqoyqatsi* um viés de leitura sobre o tema da tecnologia digital não disseminado popularmente, qual seja: sua relação com a violência e seu potencial destrutivo. Há, então, a possibilidade de considerar essa discursividade como um *acontecimento discursivo*, pois, ao lidar com dois tempos históricos ao mesmo tempo, produz a união entre o passado com a atualidade, sendo o passado correspondente às *imagens de arquivo*, e a atualidade, a edição digital dessas imagens na formulação fílmica. Tendo em vista que, segundo Orlandi, “O documentário é um acontecimento discursivo que faz com que algo apareça como acontecimento. Ele constrói o acontecimento de que fala. E o que fala é um efeito de presentificação (atualidade) produzido, como disse, pelo jogo do interdiscurso (memória discursiva) e a memória institucional (a de arquivo) postas em contradição. E, por esse mesmo gesto, ele produz um passado.” (ORLANDI, 2012b, p. 59). Nesse sentido, Orlandi diz que “no documentário, as coisas-a-saber são tomadas em redes de memória dando lugar a filiações identificadoras (...) Como se inscreve nas filiações o autor do documentário diante das coisas-a-saber? Pela imagem. Sons. Cores. Formas. Movimentos. Técnicas.” (ORLANDI, 2012b, p. 59). Logo, é na formulação material do documentário que a memória será atualizada através das materialidades que o constituem.



Imagem 40 – Memória e imagem (01:04:41)

Na imagem acima, por exemplo, é atualizada a memória do Pentagrama, símbolo relacionado à espiritualidade, à orientação e à proteção divina dos mortos. Esse também já foi um símbolo da deusa suméria da fertilidade, representando ainda a força da deusa Ishtar. Ainda que sua filiação a uma ou outra dessas redes de memória não seja atualizada no gesto

de interpretação do leitor, resta, como gatilho para a produção de sentido, o modo de apresentação deste símbolo em uma série de outros símbolos que também são apresentados nessa sequência fílmica, aproximando-se da tela sobre um fundo cinzento e em tons de vermelho e preto, remontando aos diversos campos ideológicos que constituem a sociedade. No centro do Pentagrama, vê-se outro símbolo se aproximando, que remonta a outra rede de memória, qual seja, o de Paz e Amor, usado pelos *hippies*, na década de 1960, na luta contra os conflitos bélicos. Nesse jogo de atualização de símbolos, o documentário “presentifica, atualiza e cria, retomando-o, um passado. Para isso ele joga o tempo todo com a relação entre a memória estruturada pelo esquecimento, que é o interdiscurso e o que tenho chamado de memória institucional, a que não esquece.” (ORLANDI, 2012b, p. 59). O documentário pode, então, lançando mão de imagens e símbolos já conhecidos do leitor em sua formulação, produzir a rememoração, inclusive, de acontecimentos que já caíram no esquecimento, mas que, entretanto, podem ser retomados a partir de arquivos da memória institucional. Esse é um gesto constante de *Naqoyqatsi*: atualizar redes de memória do século XX, regularidade do discurso documentário que, conforme Orlandi “põe em contradição o que se esquece e o que não é para esquecer.” (ORLANDI, 2012b, p. 59). Ao elencar determinados símbolos, ao selecionar determinadas imagens midiáticas, Reggio produz recortes de uma memória que talvez já esteja socialmente esquecida, tendo-se em vista que o mundo contemporâneo parece evitar olhar para o seu passado, desse modo, o documentário produz essa injunção à observação do passado e à inserção desse passado no momento em que *Naqoyqatsi* é assistido.

Essas formulações teóricas tomadas para análise do audiovisual, memória e interdiscurso, permitem-nos pensar não só na formulação de cada sequência fílmica que compõe o documentário, mas também em remeter essas sequências às condições de produção em que foram formuladas. Assim, busca-se entender quais sentidos estão materialmente constituídos no documentário, objeto de análise. Nosso gesto de interpretação parte desse funcionamento singular de constituição de um arquivo audiovisual que se originou a partir de outros arquivos audiovisuais, tais como mídias eletrônicas e televisivas, jornalísticas e do *show business*, de arquivos institucionais, educacionais, governamentais, dentre outros. Nesse sentido, estamos considerando que há um *arquivo* materialmente constituído por arquivos outros, processo em que se cria uma dobra entre o *arquivo* de que o cineasta lança mão e os *arquivos* que serão atualizados, na cadeia fílmica, para compor o documentário. Conforme Pêcheux:

uma memória não pode ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização.... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos. (1999, p. 56).

O fato das imagens que constituem o documentário terem sido extraídas de outras ordens discursivas e rearranjadas, juntamente a uma trilha sonora especificamente delineada para a obra cinematográfica, permite movimentos de interpretação em que se relaciona as sequências fílmicas às suas condições de produção no interior do documentário. Por outro lado, o trabalho de edição produz um efeito de apagamento do percurso transposto por essas imagens de modo que elas saíssem da insignificância, pela segunda vez, no cinema, de modo distinto daquele sob o qual elas foram a público em outras mídias. O que se está marcando interdiscursivamente e, ao mesmo tempo, apagado intradiscursivamente através da edição digital das imagens de arquivo, é a sua historicidade, pois, ao serem inseridas em nova cadeia simbólica e discursiva, perdem sua ligação com a memória social, com o cenário histórico social do qual foram capturadas para engendrar sentidos que, em nosso entender, são correspondentes ao apagamento que o digital produz quanto às categorias de tempo e de espaço, pois a virtualização das relações permite que o tempo histórico seja achatado pela instantaneidade e constância da materialidade digital, assim, entende-se que as barreiras do tempo e do espaço foram transpostas pelo digital, ao menos ao nível do simbólico e do imaginário.

A memória discursiva, consoante Pêcheux, é constituída pelo “outro interno em toda memória [que] é, a meu ver, a marca do real histórico como remissão necessária ao outro exterior, quer dizer, ao real histórico como causa do fato de que nenhuma memória pode ser um frasco sem exterior.” (1999, p. 56). Nesta passagem, Pêcheux relaciona o real histórico ao exterior da memória, pois toda a memória se situa em dada conjuntura histórico-social. No entanto, estamos lendo esta citação de Pêcheux no intuito de pensar que o exterior à toda a memória seria a materialidade significativa sob a qual ela é atualizada e que, no caso de nossa análise são: o audiovisual e o digital. Esse é o principal motivo de trazer o digital enquanto tema em *Naqoyqatsi*, essa materialidade tem a característica de produzir a seleção, o agrupamento e a ordenação da realidade em paradigmas computacionais e matemáticos que reduzem todas as relações sociais a combinações de zeros e uns, as quais proporcionam comandas aos sujeitos a partir de seus “próprios” desejos, ou melhor, de suas “pegadas digitais”, o exterior do digital é o lugar no qual se situam os sujeitos. O modo de organização

do documentário - a partir do uso de imagens de arquivo que remetem interdiscursivamente a redes de memória - produz o direcionamento dos sentidos na formulação fílmica, assim como remete a redes de memória que dizem respeito não só ao cinema documental, mas aos posicionamentos ideológicos compartilhados pela sociedade do consumo, do espetáculo, e da tecnologia digital que cria lugares de subjetivação na *formação social* contemporânea. No documentário temos, então, a interpretação do autor sobre as imagens que ele manipula e reordena na cadeia fílmica, enquanto imagens capazes de estabelecer relações com domínios de memória da tecnologia digital, mais especificamente sua filiação mais obscura, e silenciada historicamente, à guerra.

Construímos nosso gesto de leitura com base em algumas sequências fílmicas, mas podemos dizer que em todas as cenas do documentário o digital é a materialidade que está sempre presente, costurando as sequências temáticas elaboradas em toda a narrativa e na edição das imagens de arquivo. Esse modo de organização aponta para o seu caráter de instância material que permeia todas as práticas de uma *formação social*, tal como são apresentadas nessa discursividade o militarismo, o campo econômico, o social, o científico e o tecnológico. Interpretamos o digital, então, sob duas perspectivas: a) materialidade através da qual se discursiviza sobre a sociedade digital em *Naqoyqatsi*; b) materialidade constitutiva do tecido sócio histórico da *formação social* tecnológica. Entender que o digital é, a um só tempo, a materialidade que constitui materialmente a formulação fílmica, assim como constitui a sociedade capitalista contemporânea é um gesto de leitura sob o qual pensar o digital significa pensar na produção simbólica de uma realidade tanto em *Naqoyqatsi* quanto em todas as instâncias da realidade sobre a qual este documentário fala, levando, assim, o aspecto metafórico do documentário, às suas últimas consequências. Isso nos permite pensar que as redes de memórias postas em discussão no arquivo que *Naqoyqatsi* constitui, acabam por produzir o rearranjo de domínios de memória historicamente estratificados, atualizando-os, no século XXI, a partir de um dos elementos centrais da sociabilidade contemporânea: o digital.

Buscamos, assim, compreender o funcionamento de *Naqoyqatsi* enquanto *arquivo audiovisual* que, tomado como objeto cultural, tem o potencial de acionar domínios de memória compartilhados pelo público para se fazer um documentário. Por isso, há recorrência de *imagens de arquivo*, para que o espectador possa relacionar a formulação fílmica à sociedade que nela é tematizada. Reggio explica o processo de elaboração de sua obra:

Naqoyqatsi tem a ver com globalização, tecnologia, o mundo da virtualidade – senti que era muito importante que a locação fosse proporcional ao tema. Assim, a locação para este filme são as próprias imagens – ou o que é tradicionalmente chamado de banco de imagens e imagens de arquivo.

Então, animamos essas imagens. Assim, nós olhamos para um mundo hyper-real, através da criação de imagens e deliberadamente escolhemos imagens que pessoas tinham visto antes em comerciais, nos noticiários, em documentários históricos e de bibliotecas científicas, educacionais e de computação. Imagens que fossem onipresentes, icônicas ou familiares, e tentamos remisturá-las, repintá-las. Cada imagem em *Naqoyqatsi* foi manipulada, afetada, alongada e tiveram seus grãos misturados. Em alguns casos, usamos de 25 a 30 efeitos para obter somente uma imagem. Se existe alguma beleza afinal, ela foi torturada, trabalhada... (REGGIO, 2002 - grifo nosso)

Temos, nessa passagem, a definição do papel desempenhado pelas *imagens de arquivo* em *Naqoyqatsi* e indícios da origem dessas imagens, conforme Reggio, *a locação do filme são as próprias imagens*. As imagens funcionam, então, como espaço, local no qual foi instalado o argumento da formulação fílmica. O fato do olhar dos sujeitos estar cooptado pelas telas, pelos telões, *outdoors*, pelo apelo visual dos dispositivos midiáticos e tecnológicos de comunicação, faz do audiovisual uma materialidade muito importante. A fim de entendermos a construção simbólica da realidade no contexto da sociedade capitalista tecnológica, é necessário admitir o caráter de materialidade constitutiva da sociabilidade contemporânea que o digital encerra. Essa é uma reflexão com base na noção de *hiper-realidade* à qual Reggio também alude. Consideremos que a realidade empírica corresponde ao espaço do qual foram extraídas as *imagens de arquivo* que constituem o documentário, coincidindo, assim, com o espaço em que os discursos sobre a sociedade tecnológica digital são produzidos, ou seja, a sociedade contemporânea. Cria-se, desse modo, uma dobra na realidade, outra realidade é construída simbolicamente, aí está o *hiper-real* que, enquanto simulacro, funciona sob o modo da dissimulação, pois, tal como a ideologia, o simulacro tem a propriedade de ocultar a sua existência. Entendemos que a materialidade constitutiva do discurso fílmico de *Naqoyqatsi* é o digital, logo, podemos dizer que Reggio produziu uma metáfora para materializar no audiovisual esse efeito de sentido, usando a materialidade digital para compor formulação fílmica e, ao mesmo tempo, ter o digital como tema dessa discursividade. Nessa elaboração, o digital torna-se tecido discursivo e, ao mesmo tempo, tema da formulação fílmica. Dizer que o discurso é alterado em sua materialidade constitutiva, portanto, é entender que há consequências dessa modificação para o modo de organização da *formação social* a partir do digital e, também, nos processos de subjetivação em relação a ela. O mundo no qual vivemos foi construído através de uma perspectiva de desenvolvimento tecnológico atrelado aos valores capitalistas, ao imperialismo, à indústria da segurança e da guerra, pois essas foram as determinações históricas da configuração da *formação social* capitalista. O digital, na contemporaneidade, nada mais é do que desdobramento atualizado da

sociedade de consumo, pois sua produção e circulação estão pautadas em valores oriundos da ideologia dominante capitalista. No entanto, o acirramento de alguns desses valores, produzido pela informatização de todas as instâncias da sociabilidade, acarretou uma sutil transformação da *formação social* contemporânea, a qual passou a ser caracterizada pela artificialização das relações, a superficialização dos saberes e a estetização da saúde. Centralizando a aparência de realidade, em lugar da própria realidade empírica, cria-se o *hyper-real* que pode ser entendido como um simulacro de realidade que se põe no lugar da realidade histórica, produzindo sua dobra artificializada, homogeneizada e reproduzida sob tons fantasiosos possibilitados pela materialidade digital. Tal como Reggio admite fazer com os grãos de imagens, os grãos do real são constituídos por efeitos de uma dobra do simbólico.

Nesta perspectiva, é instaurada uma contradição a respeito da materialidade que constitui a sociedade tecnológica digital, por um lado, ela é legível, pois conseguimos, ao nível de “usuário” das tecnologias, interpretar nossa sociedade. Todavia, há um aspecto ilegível nesse modo de organização social, qual seja, a linguagem artificial da programação utilizada na sua constituição, um texto que só contém zeros e uns, sendo legível apenas para os que entendem a linguagem da programação, os especialistas, técnicos e engenheiros da computação. Vale lembrar que, apesar de ininteligíveis aos leigos, esses elementos são indispensáveis para o funcionamento da sociedade tecnológica digital. Podemos dizer, então, que Reggio alude metaforicamente aos dois aspectos da técnica digital: sua superficial legibilidade e sua ilegibilidade, ambas produtivas para pensar a relação entre os sujeitos e a sociedade em que estão inseridos. Essa condição de ilusão sob a qual vive o sujeito é materializada e construída através de *silogismos*, remissões de um enunciado a ele mesmo, ou seja, imagens que são repetidas infinitamente, limitando na circularidade os efeitos de sentido e impedindo que se instaure uma leitura interdiscursiva, uma leitura polissêmica dos acontecimentos, logo, o que resta nesse modo de leitura é o eterno retorno do mesmo, funcionamento que pode ser referido aos campos cinematográfico, midiático e digital. A imagem abaixo é uma das muitas sequências em que teremos a retomada do tema tecnologia por meio de alusões ao código binário no documentário, zero e um, zero e um. O modo de leitura dominante sobre essas sequências está, por consequência, atrelado à *formação social* dominante, reproduzindo sua ideologia ao longo dos tempos. A circularidade é construída, na formulação audiovisual, a partir da repetição dessas imagens a cada nova relação temática apresentada na formulação fílmica, ou seja, a montagem das diversas sequências temáticas passa sempre por imagens alusivas ao digital. Esse atravessamento do digital em todas as instâncias da formação social é marcado na formulação do documentário e dirige a

interpretação do leitor, pontuando o pré-construído de que essa materialidade constitui tanto o documentário quanto a sociabilidade contemporânea.



Imagem 41 – Silogismo 0101 (09:20)



Imagem 42 – Circularidade (25:58)



Imagem 43 – Circuitos (46:05)

Orlandi (2012a) elabora a noção de *memória metálica* e estabelece que seu funcionamento se dá pela via do apagamento da memória histórica. Contrariando a noção de *memória discursiva* da qual o social e o histórico são constitutivos, a *memória metálica* não passa do nível da formulação dos sentidos, da superficialidade material, não permite a remissão de um objeto simbólico às suas condições de produção e, por isso, não chega à constituição dos sentidos, é uma superfície desprovida de historicidade. A condição de possibilidade para a existência da *memória metálica* é o digital, uma materialidade que se organiza através da repetição e sob a qual podem ser criados simulacros. Gallo e Neckel (2012) argumentam que a *memória metálica* só pode existir se, antes, tiver se constituído

enquanto *memória discursiva*, ou seja, a *memória metálica* não pode ser um *à priori*, ela não tem existência em si, ela só é capaz de devolver mais do mesmo já constituído historicamente e simbolicamente formulado. A *repetibilidade* das imagens que se apresentam como marca de certa memória social, sob a perspectiva de reprodução e acúmulo característicos da *memória metálica*, consiste em apagar a historicidade desses fatos tornados públicos via produção midiática, a qual torna visíveis registros audiovisuais de acontecimentos históricos que, por sua exposição repetida, tornam-se significativos e, por isso, devem ser rememorados, passando a constituir uma memória socialmente compartilhada, saindo da ordem da indiferença.

Entendemos que, se o *arquivo* também funciona selecionando o que deve ou não ser arquivado, salvo do esquecimento, decidir sobre o que é, ou não é, significativo trata-se de um princípio do *arquivo*, nesse sentido, queremos pensar o documentário como um *arquivo*, como um modo de organização da realidade através do simbólico, do audiovisual e do digital. Nesse sentido, o documentário *Naqoyqatsi* é um *arquivo* devido a sua constituição por *imagens de arquivo*. É um modo de fazer cinema que nos devolve a experiência da realidade em que nos encontramos imersos, a sociedade tecnológica digital contemporânea. *Naqoyqatsi* também brinca com essa ideia de realidade construída não só pelo cinema, mas pela mídia televisiva que funciona, também, pela repetição. Como diz Orlandi, a *memória metálica* só repete, só reafirma que há sempre mais do mesmo, de todo modo, estamos sempre diante de uma *construção da realidade*, ideia que contradiz a possibilidade de um documentário ser um *retrato fiel* da realidade. Nas palavras de Nichols:

Os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos. Alguns enfatizam a originalidade ou a característica distintiva de sua própria maneira de ver o mundo: vemos o mundo que compartilhamos como se filtrado por uma percepção individual dele. Alguns enfatizam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta. (NICHOLS, 2005, p. 20)

Reggio, em *Naqoyqatsi*, produz uma reflexão sobre o mundo contemporâneo, sob *sua própria maneira de ver o mundo* que não deixa de estar comprometida com suas próprias condições de existência e filiações ideológicas. Alguns indícios sobre o autor dessa discursividade poderiam ser: cidadão norte-americano, ex-monge, produzindo, ao longo de mais de 30 anos, uma trilogia documental fora da via hollywoodiana (seria ele um *outsider*?), inicialmente constituída a partir de questionamentos sobre implicações das mídias televisivas

para a constituição subjetiva de jovens norte-americanos - na década de 80. Não podemos esquecer que o diretor tenta convencer-nos de seu viés ideológico a respeito da questão trazida à luz pelo documentário, o qual recria a realidade sobre a qual discorre, ao representá-la, ao reformulá-la digitalmente. Logo, a metáfora criada por Reggio, ao não se utilizar da captação de cenas, mas buscar *imagens de arquivo* pertencentes a outras ordens discursivas, outros domínios de memória, é a da impossibilidade de reapresentação da realidade empírica, pois ela já é, em si, uma fabricação, um simulacro, nos termos de Baudrillard. De todo modo, a interpretação do audiovisual cabe ao espectador que pode articular pré-construídos e memórias discursivas para produzir algum sentido sobre aquele material, pois *a interpretação e o significado do que vemos*, diz Nichols, dependerá de diversos elementos que estão além do fato de uma imagem *ser uma representação fiel* de algo. Podemos dizer que, na teoria do discurso, esses elementos são as condições de produção da discursividade e, também, as condições de produção de sua leitura.

A teoria discursiva tem se mostrado um bom posto de análise de discursividades - das mais variadas -, pois nossos estudos constituem-se como “críticas à afirmação do óbvio”, afinal, tal qual é sustentado em *Semântica e Discurso* (PÊCHEUX, 1997 [1988]), enunciamos sob o duplo esquecimento de que não somos a origem do dizer, e de que um dizer é apenas uma possibilidade dentre tantas outras. Somos, portanto, limitados por uma falsa ideia de que há alguma verdade naquilo que se ouve, vê ou enuncia; ao mesmo tempo, somos afetados por atravessamentos inconscientes que não são individuais, mas perpassam o saber coletivo, fazendo com que tudo que defendemos como tão particularmente nosso, seja pouco particular e mais coletivo do que gostaríamos. Assim também devemos pensar sobre o não-ficcional que, embora negue seu elo com a ficção, ainda se trata de um discurso produzido por um sujeito e, por isso, incapaz de ser real, no sentido que esta palavra teria em teorias que lidam com a possibilidade de oposição entre real e inventado, o que não é o caso de nossa perspectiva teórica. Entendemos que Ramos, ao abrir mão da discussão ultrapassada sobre classificações dualistas entre ficção e não-ficção quanto ao gênero documentário, está indicando que a contraposição entre a estrutura constitutiva do material simbólico e sua irrupção na ordem da história seria uma forma mais profícua de análise desse gênero. Na teoria do discurso, tomamos esse processo como “batimento” entre a *estrutura* material do documentário e seu *acontecimento* enquanto discursividade dotada de historicidade.

Reggio nos coloca diante do paradoxo e da mimese do mundo moderno, trata-se de um olhar contrastivo e, até mesmo, maniqueísta em alguns momentos, podendo derivar o efeito de sentido de que aquele mundo apresentado na tela é regido pelos mesmos padrões da

sociedade digital moderna. Ainda sob o efeito do corte epistemológico entre razão e emoção em uma época (2002) em que a fusão entre homem e máquina, vivenciada no século XXI, ainda não imperava, pode-se dizer que o registro de um tempo, de um recorte histórico, efetuado por Reggio já não é atual. Ao que tudo indica, seu filme pontua um momento de transição entre a sociedade do espetáculo e a sociedade digital que avançou em grande escala/medida desde os idos de 1990. Entendemos, portanto, que *Naqoyqatsi* materializa-se como registro de um tempo histórico, de um recorte da contemporaneidade efetuado por Reggio exatamente no momento em que se deu essa transição, exigindo a revisão das formas de sociabilidade que regiam as relações políticas, técnicas e sociais no século anterior. Vejamos, através da análise das sequências fílmicas a seguir, quais foram os pré-construídos que possibilitaram interpretarmos relações entre a sociedade digital e o militarismo, e a ciência, e os esportes propostas na formulação de *Naqoyqatsi*.

4.2 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 2: ARQUIVO MILITAR

Os homens estão loucos. Eles pensam que podem conquistar o Tempo.
(VIRILIO, 1984)

Agora a cena é de uma multidão que passa diante da câmera, em preto e branco, mas não distinguimos gênero, cor da pele ou qualquer especificidade étnica dos transeuntes, pois um efeito de fotografia térmica é utilizado, causando a indistinção dos sujeitos cujas silhuetas dos corpos são destacadas, apesar de suas identidades terem sido atenuadas. O efeito de fotografia térmica, como já foi dito anteriormente, é utilizado diversas vezes ao longo do documentário, nem sempre produzindo o mesmo efeito de sentido. Chama-nos atenção que, nesta cena específica, o efeito térmico produz uma imagem em que as pessoas parecem estar sendo atravessadas por raios de luz, o que confere um efeito etéreo à multidão. Esses raios de luz se transformam, então, em linhas, fios, em preto e branco, lembrando códigos de barra inicialmente, entretanto, percebemos que, com a adição da cor vermelha, formam o nome do documentário: *Naqoyqatsi* em vermelho e preto na tela. Aqui já se passaram dez minutos de filme e notamos que, até agora, foi apresentado ao sujeito-leitor apenas o prólogo da narrativa que se inicia. Embora o prólogo seja, na Literatura, o texto que antecede o corpo de uma obra escrita e, muitas vezes, venha assinado por autor diverso do autor do texto apresentado, vemos que o prólogo deste documentário não segue estritamente estas características e não se

diferencia do corpo da obra. Observamos que os mesmos efeitos de edição usados nesta primeira parte do filme serão repetidos ao longo de seu desenvolvimento com imagens diversas.

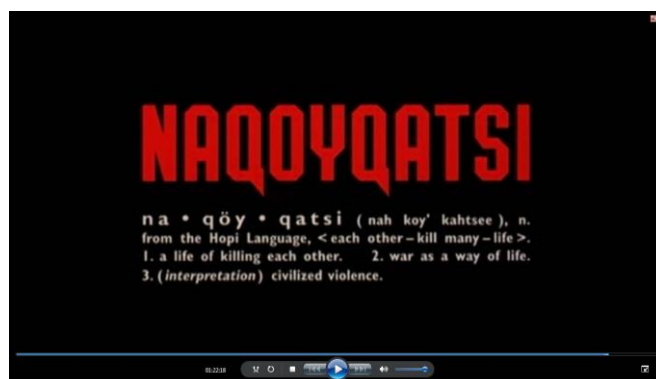


Imagem 44 – *Naqoyqatsi* (01:22:18)



Imagem 45 – *Multidão Fantasmagórica* (07:05)

O título do documentário - cujo sentido dicionarizado só será revelado ao leitor ao final da formulação fílmica - produz um duplo gesto de interpretação. Primeiro, temos a relação estabelecida com o próprio cinema documental, em geral, estruturado a partir das materialidades imagética e sonora aliadas à materialidade linguística: entrevistas, legendas, voz *over*, narração e encenação do tema a ser discutido. A trilogia *Qatsi*, todavia, foi formulada sob a ideia de que a linguagem verbal, digamos, socialmente compartilhada - inglês, francês, português, espanhol – seria incapaz de dar conta de simbolizar o mundo no qual vivemos. O que remonta a uma discussão sobre a cultura grafocêntrica que vem, nos últimos anos, sendo desafiada pela constante produção, reprodução e circulação de mídias audiovisuais. Nesse sentido, o autor determina o não uso da materialidade verbal como condição singular da sua trilogia que foi composta, exclusivamente, por imagens e sons. No

entanto, impelido pela necessidade de nomear os três capítulos da trilogia, o cineasta escolheu expressões originárias da cultura tradicional *Hopi*, uma língua desconhecida de todos os sujeitos que não têm contato com essa cultura. Logo, a grande maioria dos espectadores não têm nenhum pré-construído para interpretar, de imediato, a expressão que intitula o documentário. Podemos dizer, então, que não haveria nenhum sentido para a palavra *Naqoyqatsi* tomada assim à primeira vista.

A palavra *Naqoyqatsi*, como dissemos, é originária do vocabulário de uma tribo indígena norte-americana *Hopi*. No entanto, há outras expressões linguísticas que nos permitem trazer mais hipóteses, as interpretações da palavra indígena em inglês como *Life as war: a vida como guerra*, ou *a guerra como vida*, ou *a guerra como modo de vida*, possíveis traduções para essa palavra que nos remetem à motivação da relação entre as temáticas da vida e da guerra ao longo da formulação fílmica. Essa relação é uma marca do posicionamento subjetivo do autor quanto à tecnologia digital. Buscaremos entender de que modo este posicionamento está, reiteradamente, materializado no audiovisual. Aqui já temos algum indício. *Test-drive the future, experimentando o futuro, testando o futuro*, expressões que nos dão mais uma pista sobre possíveis sentidos para *Naqoyqatsi*, pois essa formulação fílmica não tematiza apenas o que estamos fazendo aqui e agora, há uma projeção futurista implicada nesse documentário que tematiza a tecnologia.

A partir dessas marcas produzimos nosso gesto de leitura sobre essas cenas. Seleccionamos algumas sequências fílmicas do documentário para discutir o funcionamento dessas cenas quanto aos possíveis efeitos de sentido sobre a sociedade tecnológica digital que estariam nelas materializados. Entendemos que as imagens reproduzidas no início da narrativa, produzem um efeito de direcionamento ao tema que será abordado, mas também veremos que elas retornam como regularidades ao longo de toda a narrativa. A primeira imagem aparece após o prólogo – síntese audiovisual da trilogia que faz referências aos dois outros documentários que a compõem –, surgem na tela as letras que formarão o título do terceiro capítulo da trilogia, *Naqoyqatsi*. O modo como se constitui essa palavra no audiovisual, por meio de fios na vertical em tons de preto, branco e, depois, vermelho enseja já uma leitura metafórica dessa sequência. As linhas que vão se somando trazem a materialidade constitutiva da tecnologia digital, em preto e branco, os fios da técnica preenchem as letras que significam esse modo de vida estruturado pelo mercado, pelos códigos de barras que, em seu padrão preto e branco ou de zeros e uns, são lidos em leitores automáticos. Além do preto e branco, temos o vermelho que nos remete à memória do sangue, que tanto pode ser uma referência à vida quanto à morte, naquele caso representando a saúde, no outro a guerra e a violência. O

vermelho também aciona a memória da militância, do comunismo, da resistência subjetiva diante da expansão civilizatória almejada pelos acumuladores de capital. É possível perceber que a sequência fílmica inicial já possibilita leituras multidirecionais, de acordo com a interpretação que dela produzimos a partir de nossa posição-sujeito, de nossas histórias de leituras, mas é a relação entre a *tecedura* (memória discursiva/interdiscurso) e a *tessitura* (materialidade audiovisual/simbólico) que nos permite elaborar essas interpretações.

A seguir, depois de construída a imagem-título através de fios pretos, brancos e vermelhos: *Naqoyqatsi*, os espectadores são conduzidos a uma frenética passagem por imagens que acionam a memória da informática, do digital, zeros e uns produzem, no eixo da *formulação*, um efeito de repetição infinita. Essa infinitude também está no movimento das imagens, no aspecto sonoro. Nossa *audiovisão* é convocada a um rápido e frenético passeio por circuitos, círculos e linhas que costuram todo o globo através dos fios da tecnologia digital. O som é progressivo e penetrante, traduz certa agitação, inquietude, angústia até. Essas imagens que remetem aos fios, aos circuitos, à ideia de rede a partir da qual estaríamos todos conectados são repetidas ao longo de todo o documentário, situando e retomando para o leitor o tema tratado. A imagem que encerra o documentário permite-nos ler, em língua inglesa, as três possíveis acepções da expressão *hopi*. Nesse movimento circular de reitação do termo *Naqoyqatsi* interpretamos que está materializado o gesto de interpretação do autor quanto ao tema que discute, a relação entre a tecnologia e a guerra, a “violência civilizada” na *sociedade de controle*.

Neste momento, cabe, então, tratar da segunda leitura a que esta expressão nos remete, ou seja, às condições de produção do próprio documentário que, sendo lançado em 2002, trata-se de um material simbólico que circula após o evento de 11 setembro 2001 – o ataque ao *World Trade Center* nos Estados Unidos. No *trailer* de *Naqoyqatsi* temos, inclusive, uma imagem de Osama Bin Laden que interpretamos como marca do momento histórico em que essa obra vem a público, sua historicidade, o início do século XXI. Essa perspectiva histórico-social em que se instaura o discurso do *terrorismo* traz implicações para a produção dos sentidos sobre o digital no documentário, remetendo-nos à expressão *Hopi* que nos põe diante da perspectiva da *guerra como modo de vida*. O título vem marcar possíveis efeitos de sentido para a obra, ele não possibilita quaisquer sentidos, mas determinados sentidos que, caso não tenham sido atualizados pelo espectador, ao longo da narrativa, serão reiterados ao final através da tradução da palavra título do documentário. O título produz, assim, um *efeito de fecho*, direcionando os diversos sentidos de tecnologia para aquele pressuposto pelo autor na elaboração da discursividade, em nosso gesto analítico interpretamos que, ao ser perpassada

pelo digital, essa materialidade constitutiva da *formulação* de *Naqoyqatsi* é uma metáfora da constituição da *formação social* contemporânea também pelo digital. Modo de vida que possui peculiaridades de acordo com as práticas que estabelece, sendo a primeira delas o militarismo, a seguir, a *sociedade do consumo*, a *sociedade do espetáculo*, o terrorismo, a ciência, a saúde, a subjetividade, todos esses campos afetados pelo digital.



Imagem 46 – Pontos Luminosos (08:51)



Imagem 47 – Mundo conectado (09:40)



Imagem 48 – Fios (08:19)

Escolher um título como *Naqoyqatsi* produz um efeito de determinação dos sentidos sobre o documentário, marcando a posição de autoria quanto à tecnologia digital. Assim, o documentário pode ser tomado em uma ordem discursiva filiada a determinado viés

ideológico sobre a sociedade contemporânea e sua constituição pelo digital. Essa não é uma leitura qualquer e não pode ser qualquer leitura, ela enseja pressupostos teóricos, desde Benjamin, Vertov e Eiseinstein a Aumont, Nichols e Ramos, a respeito do cinema enquanto técnica e, mais especificamente, do gênero não-ficcional. Quando falamos sobre o gênero documentário, para situar teoricamente esta discursividade em relação a seu campo de inscrição, a teoria do cinema, buscamos entender como a tomada de posição do autor quanto ao tema que aborda está marcada na própria *formulação* audiovisual. Essa forma de sintetizar, no título da obra, a aceção de tecnologia digital que a sociedade contemporânea denega, ou seja, o viés de que toda a tecnologia tem um potencial de destruição, já é uma marca do posicionamento subjetivo em relação ao universo em que se situa essa obra: a indústria cinematográfica, a indústria cultural, a sociedade digital.

Os temas do militarismo e da violência atravessam todo o documentário, por isso interpretamos que é a essa filiação de sentido que a narrativa audiovisual sempre retorna em movimento circular, uma marca do posicionamento subjetivo do autor quanto ao tema que aborda. Há tropas de exércitos marchando, são articuladas imagens de militares de diferentes nações, em uma das cenas, a imagem foi desacelerada, os tons predominantes da sequência inicial são: verde, vermelho e amarelo sob o efeito de fotografia térmica. Em sequência são apresentadas outras imagens de tropas em marcha, com uniformes variados, um deles é azul e branco. Nessas cenas, vemos o militarismo tal como conhecemos nos desfiles públicos, ou seja, é a imagem passada pelas forças armadas que é explicitada, e não a organização militar em si, a caserna, pois, para aqueles que apenas assistem aos desfiles, a ideia de hierarquia e disciplina é bastante distinta da prática conhecida pelos militares nos quartéis. Na ocasião de um desfile só se veem fileiras de sujeitos igualados pela cor da vestimenta e pela cadência dos gestos. Aos olhos dos espectadores são todos idênticos, formando uma massa única em movimento através da marcha: um, dois, um, dois. Poderíamos fazer, portanto, uma alegoria entre a marcha militar e o código binário da informática, apresentado em outras cenas anteriores. A cadência da marcha militar é um código binário, essa é a primeira aproximação material que podemos fazer entre a tecnologia digital e o militarismo em *Naqoyqatsi*: os limites do binarismo, a intolerância à nuance, a homogeneidade aparente e a impossibilidade da dúvida.



Imagem 49 – Militares (11:59)



Imagem 50 – Soldados em marcha (12:17)



Imagem 51 – Guerra (12:41)



Imagem 52 – Caças (13:56)

Essas imagens são reiteradas e propõem a relação entre a tecnologia e o militarismo, a guerra, em imagens de explosões de bombas, tiros, canhões, satélites, exércitos, aviões de guerra, navios de guerra. Imagens de arquivo, em preto e branco, e coloridas se mesclam em

uma sinfonia frenética, perturbadora, exaustiva poderíamos dizer, principalmente, pela trilha sonora que acompanha essas imagens, produzindo uma sensação de tensão constante que o conflito armado também produz a quem dele participa, ou sofre, ou assiste como é o caso dos espectadores desse documentário. Assim como o título *Naqoyqatsi* determina os sentidos de tecnologia mobilizados na cadeia fílmica, nossa interpretação sobre a repetição das imagens que remetem aos conflitos bélicos é a de que elas trazem a filiação da tecnologia digital que, muitas vezes, é negada pelos discursos dominantes dos quais a liberdade e a neutralidade do digital são pré-construídos. A rede de memórias que essas cenas atualizam pode ser, por exemplo, a da *Guerra Fria*, conflito no qual as tecnologias de comunicação foram muito importantes, tanto que é conhecido, não por acaso, como o acontecimento histórico que deu início à *guerra da informação*. Modalidade de guerra em que os artefatos tecnológicos chegaram a tal nível de desenvolvimento que um dos países que detinham o saber sobre a fissão nuclear poderia, em um instante, decidir pelo fim da vida humana sobre a Terra. A instauração da *guerra da informação* só foi possível, porém, devido ao desenvolvimento da rede mundial de computadores que, tendo se originado da ARPANET - uma rede de informação desenvolvida e usada, exclusivamente, pelas forças armadas dos países ricos - tornou-se, depois, útil para o desenvolvimento e compartilhamento do saber científico por universidades e centros de pesquisa, isto é, instituições ligadas às tradicionais instâncias de poder. Vale lembrar, ainda, que, tanto no atinente ao militarismo quanto à ciência, estamos no campo da racionalidade técnica, o surgimento e a expansão da rede mundial de computadores neste entremeio são aliados aos interesses de grandes corporações em manter sob seu domínio informações valiosas.

A discursividade analisada traz em seu funcionamento, ou seja, no modo como se *textualiza*, movimentos de ancoragem e deslizamento de efeitos de sentido sobre a tecnologia digital que podemos buscar nas condições de produção da própria tecnologia. A historicidade dessas imagens permite-nos estabelecer relações entre elas e os efeitos de sentidos da tecnologia digital em nossa sociedade. A historicidade da criação da Internet deve ser entendida como elemento essencial dos direcionamentos que seu desenvolvimento acarretou. Lemos em Castells que a “criação e o desenvolvimento da Internet nas últimas três décadas do século XX foram consequência de uma fusão singular de estratégia militar, grande cooperação científica, iniciativa tecnológica e inovação contracultural” (CASTELLS, 2003, p. 82). Observando uma ou outra dessas diferentes bases epistemológicas, há diferentes possibilidades de sentido sobre o surgimento e desenvolvimento da rede internacional de computadores. No entanto, o posicionamento dos sujeitos que se relacionam através dessa

rede, em geral, é constituído a partir de um imaginário que toma em consideração apenas os vieses de iniciativa tecnológica e de inovação contracultural, pois essas são filiações aceitáveis socialmente e, por isso, circulam, determinando os efeitos de sentido dos discursos sobre a tecnologia digital.

Assim, o viés da *estratégia militar* leva-nos a atentar para a possibilidade de vigilância que a rede produz; bem como para o elemento velocidade, central para a estratégia, pois estar à frente do inimigo é sempre uma boa maneira de surpreender sem ser surpreendido em uma disputa. Se atentarmos à *cooperação científica*, entenderemos que há benesses sociais na conexão, possibilitada pela materialidade digital, entre diversas instituições, bem como de intelectuais, técnicos e cientistas para, por exemplo, encontrar a cura para doenças. Afinal, graças ao trabalho conjunto de pesquisadores pelo mundo afora houve avanços, inclusive, sob a perspectiva de aumento da longevidade tanto de nossa geração quanto das futuras. Essa troca entre pesquisadores, ou entre sujeitos comuns, é um dos pré-construídos do imaginário de liberdade produzido socialmente pela ideologia dominante sobre o digital. A *iniciativa tecnológica* nos parece muito peculiar às empresas que investem no desenvolvimento de produtos a serem comercializados. Uma das formas de considerarmos esse aspecto é observar a expansão do vale do Silício nas últimas décadas, bem como a exploração do continente africano em busca da matéria prima necessária para a produção de equipamentos eletrônicos e de informática. A *inovação contracultural* revela que há muitas possibilidades latentes no dispositivo da Internet como a distribuição gratuita de conteúdo seja ele verbal, audiovisual, sonoro; e a mobilização de grandes grupos via redes sociais, como foi o exemplar evento da *Primavera Árabe*. A essa perspectiva de sentido filia-se o pré-construído de que é necessário promover/defender a gratuidade de softwares, apesar do *hardware* e da conexão à rede serem pagos, ou seja, corresponderem à perspectiva da iniciativa tecnológica que está pautada no lucro das empresas. A produção de softwares gratuitos em concorrência com os pagos, seja por técnicos, programadores, ou hackers que dominam o conhecimento necessário para fazer frente à iniciativa privada, permite que exista a disputa pelo amplo acesso aos bens culturais produzidos pelo digital. A existência desse pré-construído é importante para a desestabilização do discurso das empresas de tecnologia em sua tendência de abarcar todas as práticas sociais sob o viés econômico mercadológico. A *inovação contracultural* é um espaço de resistência no interior da lógica digital.

Consoante Castells, portanto, teríamos quatro campos ideológicos em disputa no desenvolvimento da Internet: a *estratégia militar*, a *cooperação científica*, a *iniciativa tecnológica* e a *inovação contracultural*. Entendemos, como já dissemos anteriormente, que é

possível sintetizar em duas principais matrizes de sentidos o desenvolvimento que a tecnologia digital teve historicamente, pois dois dos campos que a constituem estão diretamente relacionados à *formação social capitalista*: a *perspectiva militar* e a *iniciativa tecnológica*. Sob essa matriz de sentido, o desenvolvimento da Internet serviu, inicialmente e quase que exclusivamente, aos interesses de espionagem dos militares, interesses que geraram muitos lucros aos empresários que investiam na produção de artefatos tecnológicos para fins bélicos. A *iniciativa tecnológica* foi reforçada pela disseminação do uso privado da Internet que criou, então, um novo eixo de mercado, pois a comercialização de dispositivos digitais para uso pessoal e doméstico só cresceu, aumentando a lucratividade desse ramo, bem como a possibilidade de controle dos sujeitos por meio dos dispositivos de uso privado. Entendemos que essa matriz de sentidos produz a contenção dos sentidos que circulam socialmente sobre a tecnologia digital através do silenciamento e apagamento de sua filiação ao militarismo e à sociedade de consumo. Para que esse apagamento funcione é necessário que outro imaginário seja constituído e se torne um efeito de sentido dominante, esse imaginário apresenta um tom neoliberal, progressista e entusiasta sobre as tecnologias que podemos encontrar, por exemplo, no discurso da *cibercultura* proposto por Lèvy (1995), sob o qual o digital significaria total liberdade de ação e expressão para os todos sujeitos de forma indistinta.

A segunda matriz de sentido seria constituída pelas duas perspectivas que possibilitam o deslizamento dos sentidos: a *cooperação científica* e a *inovação contracultural*. Ainda que muitas dessas descobertas científicas se devam ao investimento da indústria farmacêutica em troca da contrapartida da prescrição das drogas criadas e o consequente lucro. Já a *inovação contracultural* defende a livre circulação de produtos culturais e frutos de trabalhos científicos. Teríamos, assim, no mínimo, dois funcionamentos quanto aos efeitos de sentido que o desenvolvimento tecnológico poderia produzir, desde a origem da Internet, um deles arraigado a questões de posse e uso privativo das informações, bem como a uma lógica neoliberal; e outro relacionado à livre circulação e disposição de produtos culturais e intelectuais que nos direciona a uma lógica de cooperação. Na potência revolucionária da *inovação contracultural*, há uma possibilidade de democratização das decisões a respeito da sociedade digital que melhor nos servirá. São os sujeitos que detêm o conhecimento sobre os códigos computacionais, sobre a linguagem artificial, sobre a programação que podem tomar a frente dessas questões políticas que a tecnologia digital impõe e que, muitas vezes, não são benéficas. A disputa se dá no campo da pirataria, das invasões de sistemas operacionais de governos e empresas, das denúncias de ilegalidades virtuais cometidas por políticos, mídias e governos. Snowden, *WikiLeaks*, Assange são nomes que nos lembram de que há um jogo de

poder no progresso tecnológico digital. Castells apresenta, no histórico do nascimento da tecnologia digital (e da Internet), filiações que seguem produzindo efeitos no modo como se constitui a sociedade tecnológica digital na contemporaneidade.

Na teoria do discurso, olhar para a produção simbólica é desconstruí-la, buscar sentidos que, não sendo quaisquer efeitos, estão sempre filiados a discursividades, muitas vezes, antagônicas. A filiação da rede internacional de computadores à indústria da guerra, à sociedade do espetáculo e à sociedade do consumo produz um apagamento da potência revolucionária da rede, através da oferta de distrações virtuais para os sujeitos por parte da indústria midiática que, desse modo, mantém seu papel de produção de imaginários a serem consumidos, não permitindo que os sujeitos atentem nem para o potencial destrutivo da tecnologia digital, nem para seu potencial de transformação da *formação social*. O modo, portanto, como essas imagens foram articuladas é prioridade em relação às imagens em si e sua potencial referencialidade. O gesto de leitura do autor produz determinados efeitos de sentido que estão materializados na *formulação* do documentário. Entendemos, assim, que há diferentes formações discursivas em disputa pelos sentidos de tecnologia que estão sendo discursivizados. A principal delas é a militar, outra é a científica. Tomar o digital a partir de uma ou outra dessas ordens discursivas produz efeitos de sentido distintos, pois correspondem a filiações antagônicas. As imagens relativas ao militarismo e à guerra são parafraseadas ao longo do documentário, elas podem ser lidas de duas perspectivas: como condição de produção da tecnologia, considerando-se que o surgimento da rede internacional de computadores se dá, inicialmente, por meio do uso militar; e como condição de produção do próprio documentário que é *formulado* por meio de técnicas digitais. Há, nesse trabalho de edição, uma metáfora quanto à artificialização das relações sociais e da constituição subjetiva por meio da tecnologia digital. A frase *test-driving the future* - que aparece em uma das capas do DVD - leva-nos a interpretar a formulação fílmica como um teste do futuro próximo, não somente a partir da observação e questionamento sobre a sociedade tecnológica digital que já conhecemos, mas sobre seus desdobramentos para o futuro.

O cinema também se coloca como forma de arte diretamente relacionada à guerra. Conforme Virilio, em *Guerra e Cinema* (2005), “A guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico, porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infringir-lhes, antes da morte, o pavor da morte.” (VIRILIO, 2005, p. 24). O responsável por criar o espetáculo mágico foi, na I Guerra e, principalmente, na II Guerra Mundial, o cinema. Pode-se dizer que, contemporaneamente, o cinema ainda exerce essa função, as produções de *Hollywood* em

geral, trazem à grande tela conflitos em que os Estados Unidos estão envolvidos como, por exemplo, o filme *A Hora Mais Escura* (BIGELOW, 2013) que retrata, mais de dez anos depois de ocorridos os ataques terroristas sofridos pelos Estados Unidos em 11 de setembro de 2001, a busca do governo dos Estados Unidos por Osama Bin Laden, de fato essa operação aconteceu, levando militares norte-americanos a invadir o território paquistanês, com o objetivo de capturar e matar o líder da Al Qaeda. A referência ao ataque em *Naqoyqatsi* se faz pelas cenas em que reconhecemos Osama Bin Laden e as torres gêmeas em chamas, imagens essas veiculadas pela imprensa internacionalmente e do busto de Bush no Museu de Cera de Nova York. Esse ataque denominado “ataque terrorista” deu início a uma época de medo e paranoia do povo americano em relação ao inimigo, instaurando-se, assim, o medo disseminado nas práticas do cotidiano, o que levou a sociedade norte-americana a ficar aterrorizada. O cinema é uma arma de guerra “a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica” (VIRILIO, 2005, p. 27). A referência ao terrorismo, no documentário, aponta para a potência do simbólico na criação do espetáculo da guerra, disseminando notícias de conflitos em âmbito restrito e amplo: a violência é o principal tema das agências midiáticas. O pavor, portanto, não é imposto pela figura dos militares, mas sim dos civis, cidadãos comuns, apresentadores de televisão, desse modo, não é percebida a ideologia da violência que traz, o tempo todo, a necessidade do sujeito sentir-se seguro, pois está amedrontado, aterrorizado antes pelo imaginário de realidade que lhe chega através do aparelho midiático, do que pela violência que de fato experimenta. Virilio diz que não existe “guerra sem representação, nem arma sofisticada sem mistificação psicológica.” (2005, p. 24). O cinema é uma fonte fecunda de imaginários sobre a guerra, seja em sua forma militar, seja a civil, e *Naqoyqatsi* traz esse posicionamento de reflexão em relação à potência da violência em nossa sociedade e da sua disseminação pela qual a mídia é responsável.



Imagem 53 – Hitler (45:47)

A antiga visão homogênea do mundo, existente antes de 1914, é transformada pela heterogeneidade dos campos de percepção após 1914, ou seja, após o início da I Guerra Mundial, pois, em tal conflito, foram usados além de canhões e bombardeiros, esquadrilhas de caça, holofotes e câmeras-metralhadoras que deixavam ver somente aquilo que a luz solar tornava visível. O que se transforma a partir desses eventos históricos é a relação entre a arma e o olho, consoante Virilio: “a história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção” (2005, p. 27). Guerra e cinema são ambas práticas relacionadas à percepção. A II Guerra foi a era das superproduções cinematográficas, Hitler e Goebbels (conhecido como o cineasta do fascismo) usavam o cinema para alienação das massas através das “máquinas de visão”. Guerra e cinema: uma importante relação para a produção do ideário fascista na Alemanha de Hitler, de modo que a produção do cinema “sempre foi dependente do grande capital (...), consequentemente da indústria bélica.” (VIRILIO, 2005, p. 28). Logo, não é surpreendente que haja uma aliança entre essas duas práticas. Havia, inclusive, uma competição entre Alemanha e Estados Unidos na produção cinematográfica deste período e, em geral, a produção cinematográfica da qual falamos aqui estava aliada aos interesses das nações em conflito. Segundo Virilio, nos “EUA a produção cinematográfica era acompanhada atentamente pelo Alto Comando Militar, quando o próprio Pentágono não se tornava diretamente produtor e distribuidor de filmes de propaganda” (VIRILIO, 2005, p. 30). Assim, eram controlados não só os conflitos, mas também o imaginário social sobre esses mesmos conflitos. Assim como Hitler teve seu Goebbels, Virilio ressalta que: “Buñuel rodou documentários em 1942 para o exército norte-americano” (VIRILIO, 2005, p. 30), uma resposta ao cinema fascista.

Naqoyqatsi, o último capítulo da obra, veio a público posteriormente ao atentado de 11 de setembro de 2001 ao *World Trade Center*, sob a névoa da ameaça terrorista à segurança nacional norte-americana. Quanto ao contexto sócio histórico temos, portanto, a guerra ao terrorismo que explica tantas cenas voltadas ao militarismo, e ao ritmo binário da cadência da marcha militar, reiterado nas cenas de zero e uns, a influência das tecnologias digitais para o desenvolvimento de armas letais, os meios de comunicação de massa, a reprodução de modelos – seja no militarismo, na ciência. Essas cenas que remetem ao militarismo nos levaram ao filósofo Virilio (1984) que produz o conceito de *guerra pura* através do qual aborda a militarização do cotidiano que se deu no contexto da sociedade moderna, sendo esse um pré-construído que nos auxilia a interpretar o funcionamento dessas cenas, bem como do título do documentário. Através da noção de *guerra pura*, Virilio diz que a cidade nasce da logística da guerra, e não do comércio como citam alguns teóricos. Assim, a cidade concentra

a ascensão de um tipo de inteligência que alcança a todos, sem distinção entre civis e militares, de modo que os sujeitos não reconhecem o que de sua subjetividade corresponde ao militar e o que corresponde a sua consciência enquanto cidadãos civis. Virilio diz que a tecnologia é nossa nova natureza e chama atenção para o momento histórico atual em que a relação entre *velocidade* e *violência* é um importante aspecto a ser considerado, principalmente no tocante ao recuo da esfera política em arbitrar conflitos, deixando que sejam resolvidos por um Estado Militar. Sobre a relação entre a *tecnologia* e a *guerra*, lemos, no prefácio do livro *Guerra Pura*:

No centro da máquina-de-guerra-mundial, em movimento veloz, palpita um coração artificial – a tecnologia. A sacrossanta tecnologia. Acostumamo-nos a concebê-la invariavelmente como um bem maior. Com muito custo, concedemos que é um instrumento neutro cujos efeitos podem ser bons ou maus, dependendo de quem dela se apropria. E sempre a vimos como um instrumento civil, sequer cogitamos que a tecnologia de ponta é monopólio dos militares, a quem serve, mas, sobretudo, que a servem e cultuam. Sempre associamos tecnologia à ferramenta e não à arma. (VIRILIO, 1984, p. 10)

Nesta passagem, o autor evidencia uma filiação da tecnologia não comumente apresentada, pois esquecemos do contexto no qual surgem as grandes invenções. Muitos dos inventos que conhecemos hoje, inclusive utilizados na produção de objetos simbólicos, como a câmera, a filmadora e o *zoom*, surgiram da necessidade de produção de mísseis teleguiados para fins bélicos estratégicos. A utilização desses inventos na criação de outros produtos, esses não inscritos na formação militar, levou ao esquecimento da filiação da tecnologia à indústria da guerra, um plano bastante interessante para que essa indústria continuasse a avançar com seus propósitos.

A instauração da *guerra pura* foi possível devido aos avanços tecnológicos e o digital impulsionou ainda mais sua instauração em todas as esferas da vida cotidiana. Além da noção de *guerra pura*, Virilio também trata de um processo de transição entre a conquista do *espaço* e a conquista do *tempo*. Nas palavras do autor “É interessante privilegiar a interrupção no nível da cronopolítica, enquanto oposta à geopolítica. Interrupção no espaço foram as muralhas, regras, cintos de castidade. Agora a interrupção no corpo é substituída pela interrupção no tempo.” (VIRILIO, 1984, p. 44). Logo, se antes a conquista era feita através da colonização do *espaço* através da qual as batalhas eram travadas para a invasão das fronteiras geográficas de uma nação, atualmente a questão da guerra se resume à questão da *velocidade*; ou seja, quem chega antes. Na lógica que o autor denominou: “‘Dromologia’ vem de *dromos*, corrida. Portanto, é a lógica da corrida” (VIRILIO, 1984, p. 48). Sob a *lógica da corrida*,

inaugura-se correspondência entre o equivalente-velocidade e o equivalente-riqueza, nesse sentido, a produção não deve ocorrer somente pautada em maiores quantidades de produtos, mas sim na maior velocidade na produção, consumo e descarte desses produtos. A Revolução Industrial foi uma revolução “dromocrática” que possibilitou: “fabricar velocidade com o motor a vapor, e depois com o motor a explosão.” (VIRILIO, 1984, p. 51), por isso, as multinacionais e as forças armadas são consideradas *incontroláveis* e *autônomas* por este autor, que também considera que o “desenvolvimento da tecnologia é Guerra Pura” (VIRILIO, 1984, p. 58). Na *lógica da corrida* não há tempo para a reflexão, aspecto muito importante para a reprodução do ideário dominante.

O digital simula a inexistência da temporalidade e “um território sem temporalidade não é um território, apenas a ilusão de um território.” (VIRILIO, 1984, p. 71). Reggio articula a indústria do consumo, do espetáculo, dos esportes olímpicos, à indústria bélica e à tecnologia digital, apontando para o efeito de *dissuasão* que é a perpetuação da guerra através de sua inserção no cotidiano, a *guerra pura*. Conforme Virilio, na dissuasão “as instituições militares (...) tendem a lutar somente com as sociedades civis” (Ibidem) e, por isso, na sociedade de segurança, os militares não lutam contra um inimigo internacional, mas contra a própria população em defesa dos objetivos fascistas de outros interessados no poder pela violência: as multinacionais e o Estado Puro. O terrorismo, por exemplo, só foi possível pela via da tecnologização, o digital deu conta desta dimensão, colonizou o tempo com plataformas de *streaming*, redes sociais, notícias em tempo real. Quanto à relação entre o desenvolvimento tecnológico e a transformação da formação social dominante, costuma-se datar a criação da bomba atômica como ponto final às disputas belicosas, desse modo, “o advento da arma final modificou completamente a questão da guerra.” (VIRILIO, 1984, p. 26).

Consoante Virilio, a logística é a forma preponderante de guerra total contemporaneamente, o autor cita uma declaração do Pentágono a partir da qual: “Logística é o procedimento segundo o qual o potencial de uma nação é transferido para suas forças armadas, tanto em tempos de paz como de guerra.” (VIRILIO, 1984, p. 25). O atentado de 11 de setembro (EUA – 2001) marcou historicamente a entrada no século XXI através desse procedimento de entrega do poder às forças armadas. Tal acontecimento, cujas cenas em que aparecem o rosto de Bin Laden (em uma imagem midiática televisiva) e o de George W. Bush (eternizado em molde no Museu de Cera) fazem alusão em *Naqoyqatsi*, produziu o pré-construído de que a instauração de uma política antiterrorismo nos Estados Unidos era necessária, essa política foi direcionada a todos os demais países do mundo e, especialmente,

contra a cultura muçulmana. O que ocasionou inúmeras manifestações de preconceito contra comunidades árabe e muçulmana.



Imagem 54 – Bush (53:16)



Imagem 55 – Bin Laden (49:04)



Imagem 56 – Bomba Atômica (56:29)



Imagem 57 – Acidente previsto (01:00:41)

Pensar a existência como um conflito bélico é a tarefa dos militares, mas a guerra torna-se importante também no contexto da vida civil, quando se trata da guerra total, no

sentido de que essa forma de guerra já está entremeada no discurso da segurança. Seja segurança pessoal, seja nacional, ambas são atravessadas pelo discurso do terror, do ódio à diferença e da violência, esses discursos acabam produzindo lugares de subjetivação em relação ao diferente, ao desconhecido, a partir do medo. Nesses posicionamentos, percebemos a reprodução de pré-construídos que remontam ao fascismo, pois defendem a extinção, ou apagamento, de determinadas comunidades que não poderiam se beneficiar dos Direitos Humanos aplicados às demais. É o caso dos refugiados da África, ou da Síria, que, ao buscarem países europeus como lugares seguros para asilo, receberam, ao invés disso, mais animosidade e discursos de ódio. Na esteira de Marx, diríamos que é a luta de classes movendo os motores da história na escala da mundialização. Lemos em Virílio:

Somos forçados a estender a questão da tecnologia não apenas à substância produzida, como também ao acidente produzido. O enigma da tecnologia (...) é também o enigma do acidente. Explico. Na Filosofia clássica aristotélica, a substância é necessária e o acidente é relativo e contingente. No momento, ocorre uma inversão: o acidente está se tornando necessário e a substância relativa e contingente. Cada tecnologia produz, provoca, programa um acidente específico. (VIRILIO, 1984, p. 40)

A direção desse movimento dos motores da história não é qualquer uma, o acidente e o artefato tecnológico constituem-se mutuamente, desde a antiguidade, mas, como ressalta Virílio, quando o acidente é mais comum do que a substância que o produziu, então é preciso rever os valores que estão permitindo a perpetuação desse tipo de prática social. Afinal, se cada tecnologia traz em si um acidente particular, torna-se central questionar os meios e os custos da produção de determinadas tecnologias. Há diversas cenas em *Naqoyqatsi* que podem ser relacionadas a acidentes oriundos da produção de petróleo; da bomba atômica; dos automóveis; e dos diversos testes nucleares realizados pelos Estados Unidos e outras potências mundiais; a poluição do solo, água e ar; e a extinção de espécies e biomas... Assuntos esses reiterados nas cenas do documentário que nos lembram do rastro de destruição deixado pela ocupação humana: fumaça poluente das indústrias e automóveis, lixo, terras devastadas por testes nucleares. A sociedade digital por sua vez, desde o início deste século, tem produzido seus acidentes e, ao mesmo tempo, tem sido a fonte de maiores lucros para os capitalistas, mais controle para os militares, e mais dispersão para os sujeitos através do espetáculo, agora em *high definition* e acessível por muito mais tempo na versão *online*.

Deleuze, no texto *Post-scriptum sobre as Sociedade de Controle* (1990), atualiza o conceito de *controle*, dizendo que não vivemos mais sob as regras das sociedades disciplinares, conforme elaborou Foucault. No lugar das sociedades disciplinares, surgem as *sociedades de controle* em que:

o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma *senha*, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por *palavras de ordem* (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “*dividuais*”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “*bancos*”. É o dinheiro que talvez melhor exprima a distinção entre as duas sociedades, visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro – que servia de medida padrão –, ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras de moeda (DELEUZE, 1990, p. 02).

O avanço tecnológico alterou a forma de atuação da *sociedade de consumo*, pois agora as empresas contam com dados ainda mais precisos sobre seus consumidores, o advento da tecnologia digital que nos deixa livres para virtualmente ir e vir, também nos localiza de maneira mais rápida e fácil do que nunca na história da humanidade. O controle não se dá em instituições restritas, ou locais específicos, ele está nos cercando o tempo todo, a cada uso que fazemos do aparelho celular, a cada *login* na Internet, a cada passo de nossa rotina monitorado seja por câmeras, seja por senhas, como bem lembra Deleuze. Não precisamos estar presos, estamos sendo monitorados “– Sorria, você está sendo filmado”, como o autor diz: “no capitalismo, apenas uma coisa é universal: o mercado”. Deleuze observa que nem mesmo presídios serão necessários, tornozeleiras eletrônicas já vêm desempenhando este papel, assim como nossos aparelhos celulares; embora não tenhamos, ainda, cometido nenhum crime. Quanto aos guetos e favelas, há algum tempo já os conhecemos por aqui, assim como as razões pelas quais eles só tendem a aumentar ainda não parecem ter se alterado. Somos apenas dados em “bancos de dados”, prontos a serem vendidos a quem pagar o mais alto preço.

Há repetição de imagens de satélites rondando a Terra e antenas de comunicação ao longo do documentário, nossa leitura sobre essas sequências fílmicas, que apontam para outra forma de vigilância, enseja o pré-construído da guerra pura que se materializa nas malhas do digital, perpassando todas as práticas da sociabilidade contemporânea. Os satélites são armas discretas, são equipamentos “furtivos [que] só funcionam mediante a incerteza, o ocultamento de sua existência...” (VIRILIO, 1999, p. 20), são máquinas de espiar cuja inexistência aparente lembra que sempre estiveram lado a lado com a guerra. Não sabemos quantos satélites rondam hoje nosso espaço, mas são muitos, eles captam impulsos que são capazes de prever nossa localização. Os satélites têm a possibilidade de saber nossa localização, produzindo imagens que tornam essa posição geográfica visível. Sobre o conceito de *visiônica*, Virilio explica que é “a ciência da automação da interpretação do real” (VIRILIO, 1999, p.

18), ou seja, há uma pré-interpretação automatizada dada já no modo como são produzidas as imagens sobre o real. Esse modo de funcionamento é peculiar às mídias televisiva e cinematográfica que oferecem sentidos já dados, repetidos historicamente, para escolha dos espectadores sem que seja possível a ação da “subjetividade interpretativa sempre presente no ato de olhar” (VIRILIO, 1999, p. 18). Não interpretando, mas recebendo sentidos prontos, o sujeito não tem tempo de produzir sentidos, só os assimila já digeridos por uma interpretação de outrem. Os satélites são o novo modo de vigiar os sujeitos sem que esses se deem conta dessa vigilância. Não sabemos se podemos considerar sua existência inofensiva, por que não sabemos o que é feito das imagens por eles produzidas, não sabemos quem está por trás da sua produção e interpretação.

Consoante Virilio, a “bomba informática é mais potente que a bomba atômica e com a Internet a tirania tecnocientífica se afirma publicitariamente.” (VIRILIO, 1999, p. 12), tirania, pois não há decisão democrática nessa esfera, as decisões são tomadas pelos altos escalões, governos, militares e empresas de telecomunicação e tecnologia são os principais envolvidos na burocracia tecnocientífica que predomina na sociedade contemporânea. A questão de como são produzidos, interpretados e de que modo são utilizadas as informações por esses agentes continua silenciada, ou é revelada ao sujeito por contratos de consentimento em relação aos dados disponibilizados em suas trocas digitais, contratos nos quais resta apenas a opção de aceitar os termos ou não executar a busca desejada. O sujeito é, assim, impelido a consentir com o uso de seus dados, ou desistir de seu objetivo e, mesmo sem consentir, é vigiado em seu cotidiano por câmeras em vias públicas, em espaços privados, e pelo seu próprio aparelho celular que a cada passo atualiza sua posição para uma nova torre de transmissão.

Shoshana Zuboff, em artigo intitulado *Big other: surveillance capitalism and the prospects of an information civilization*⁶(2015), coloca algumas questões ao acúmulo de dados na Internet, ou melhor, ao modo como são gerados os bancos de dados: “‘big data’ is above all the foundational component in a deeply intentional and highly consequential new logic of accumulation that I call *surveillance capitalism*. (ZUBOFF, 2015, p. 77). A autora diz que o *big data* é uma nova forma de acumulação a qual ela denominou *capitalismo de vigilância*, esse modo de organização do capitalismo só foi possível devido às interações sociais mediadas pelo digital, elas geram arquivos que podem ser armazenados, vigiados e rastreados de acordo com interesses mercadológicos de corporações. Bancos de dados têm

⁶ Texto sem tradução para o português até o momento.

importância subjetiva, social e política em uma sociedade informatizada, assim como são produtos altamente rentáveis.



Imagem 58 – Satélites (45:01)



Imagem 59 – Torres de transmissão (46:45)



Imagem 60 – Antenas (46:23)



Imagem 61 – Digital – *Big Data* (46:23)

A autora chama atenção para a possibilidade de vigilância massiva através dos bancos de dados que são gerados pelos próprios usuários da rede. Esse modo de funcionamento da sociedade informatizada prevê que o comportamento de cada um dos sujeitos possa ser monitorado, que sua privacidade não seja protegida, que seus dados possam ser incluídos em listas de anunciantes. Segundo Zuboff, a lógica do *capitalismo de vigilância* só é possível de ser posta em prática através de uma arquitetura computacional global, feito que as grandes corporações da informática já realizaram por meio da hegemonia dos buscadores, ou pela aliança com governos e agências de segurança ao redor do mundo.

Sob os discursos da segurança e do progresso científico, são produzidos imaginários a respeito da necessidade de consumirmos esses aparatos tecnológicos que, muitas vezes, são oferecidos sob o efeito de apagamento de que alguém os produziu com objetivos nem sempre tão claros quanto aqueles presentes em anúncios publicitários. Esse dissenso nos permite dizer que há formações discursivas e posições-sujeito em disputa a respeito do papel da tecnologia digital em nossas vidas e, principalmente, quanto ao papel da prática social nas decisões tomadas sobre esta questão pulsante e que diz respeito a todos nós. Afinal, somos convocados a usar aparelhos, aplicativos, redes sociais o tempo todo; mas, via de regra, esse chamado não é feito quando há questões econômicas, políticas e, inclusive, de saúde pública envolvidas na criação ou distribuição dessas “novidades tecnológicas”. Quanto ao caráter de violência civilizada da tecnologia digital pouco se ouve falar. Um exemplo de repressão que não costumamos entender como tal é o número do IP – identificação que permite saber a origem de uma postagem, ou localizar de qual máquina ela foi gerada – essa é uma forma de responsabilização jurídica do indivíduo/usuário, o dono da máquina. Assim, a empresa que produziu o equipamento, ou o servidor que possibilitou a postagem *online*, isentam-se de qualquer prática indevida protagonizada pelos usuários.

Se a tecnologia se passa, então, pelo aparelho repressivo na contemporaneidade, o que disso fica? O medo, e o medo gera um desejo de segurança, que só pode ser atingida através da repressão. Assim, o *capitalismo de desastre* (KLEIN, 2008), por exemplo, se espalha pelo mundo. Instaurando primeiramente o terror, o medo, a desconfiança e, depois, criando oportunidades de negócios em situações-limite vividas por comunidades, cidades ou países que atraem lobistas do mundo todo em busca de investimentos baixos e altos índices de lucratividade em momentos em que a população se vê desnorteada. Isso vem acontecendo em incidentes como as guerras, as catástrofes naturais, as epidemias ou os conflitos civis. Um exemplo de *capitalismo de desastre* foi a disparada do valor do ouro, na bolsa de valores de Nova York, no incidente do 11 de setembro de 2001, bem como o aumento da lucratividade de

todas as agências de segurança do país que foram as maiores beneficiadas com o discurso do combate ao terrorismo, chegando a apresentar crescimento de 200%. Esse e outros fatos foram trazidos à tona pela jornalista e ativista social Naomi Klein que, no livro *A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre*, situa os leitores quanto ao novo modo de funcionamento do sistema capitalista que age com base em estratégia, estatísticas, probabilidades e todo tipo de informações quantitativamente mensuráveis para a melhor aplicação dos investimentos das corporações, sejam elas construtoras, lanchonetes, prestadores de serviços educacionais, de saúde e toda a sorte de empreendimentos financeiros que podem ver oportunidades de lucro na catástrofe.

Pensar a guerra cotidiana, a violência civilizada, é entender que a sociedade em que vivemos é constituída por condomínios residenciais fechados que determinam quem são os sujeitos semelhantes e quem são os sujeitos distintos que não devem transpor os limites impostos pelos muros e cercas eletrificados. As câmeras de segurança pelas ruas, nos *Shopping Centers*, a geolocalização, a imagem do *Google Earth* são todas formas de vigilância dos sujeitos que, ao se utilizarem dessas ferramentas, ou mesmo não as utilizando, autorizam, sob uma política do consenso, o uso de seus dados pessoais, localização geográfica, entre outras informações que, geralmente, são consideradas sem valor, apesar das empresas de informática saberem bem para que poderiam servir tais dados. A privatização de espaços públicos via justificativas conservacionistas, tais como os numerosos exemplos, expostos em plaquinhas de empreendimentos comerciais que “cuidam” de praças, jardins, canteiros, parques, museus com o único intento de zelar pelo bem público também é um modo de regular os usos daquilo que deveria ser compartilhado entre todos os sujeitos. Há, portanto, uma regularidade dessa segurança possibilitada pela tecnologia: a eficácia. Esse discurso da eficiência está no militarismo, perpassa a ciência, a segurança nacional e a rede mundial de computadores. Nas condições de produção da tecnologia estão as matrizes ideológicas dos discursos do militarismo, do atletismo e da ciência que são marcados pela regularidade da performance, da estatística, são discursos normativos, socialmente aceitos como inquestionáveis, tornando-se paradigmas como, por exemplo, o atual discurso da tecnocracia que alia a antiga burocracia aos meios tecnológicos disponíveis para o controle dos movimentos do sujeito, um modelo a ser seguido na esfera pública e privada, nas escolas, instituições de saúde e na administração das cidades e dos funcionários/trabalhadores que, agora, são avaliados através de gráficos e percentuais de produtividade.

4.3 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 3: ARQUIVO DA CIÊNCIA

Outra relação proposta, em *Naqoyqatsi*, é entre a tecnologia, a guerra e a ciência. Imagens coloridas de fórmulas científicas são mescladas a números de um painel da bolsa de valores. Cenas de canhões disparando, explosões em preto e branco que parecem ser *imagens de arquivo* de um campo de guerra, essas cenas são misturadas a outras de soldados em marcha. Nesta sequência fílmica ciência, economia, tecnologia, militarismo são as áreas que se atravessam na tela por meio de imagens em um frenesi desconcertante que explodem, sem que o leitor tenha tempo de pensar sobre o que essa sobreposição significa. Nossa leitura propõe que essas cenas fazem com que a historicidade do digital seja atualizada na *formulação* da formulação fílmica, afinal foi através da guerra que os dispositivos tecnológicos foram desenvolvidos até que se chegasse à rede mundial de computadores. Os modos de espionagem e arquivamento utilizados pelas forças armadas de uma nação são sempre os mais modernos. Um grande capital monetário e humano é investido para a manutenção da soberania das nações, principalmente, no tocante ao desenvolvimento de armas de destruição em massa. Assim foi com os aviões, o telefone, o DDT, produtos da indústria mundial da guerra que, para se tornarem realidade, tiveram que ser desenvolvidos por cientistas. Esse é um modo de interpretar a relação traçada nessas cenas que rapidamente enchem e esvaziam a tela, amalgamando ciência, economia, militarismo através da tecnologia digital utilizada na formulação fílmica de *Naqoyqatsi*.

Vemos na tela números, fórmulas científicas, a figura de Albert Einstein e de outros cientistas da mesma importância para os rumos tomados pela sociedade ocidental ao longo, e depois da II Guerra Mundial. A relação da ciência e dos avanços tecnológicos com os conflitos militares será explicitada pela próxima cena em que uma tropa marcha em círculo. Essa imagem agrupa diversos efeitos visuais como a aceleração, o colorido, predominantemente em tons de amarelo e azul vivos, que impede o reconhecimento de um uniforme específico e a direção do círculo que ora é em sentido horário, ora anti-horário. Estamos em quinze minutos de filme e a sobreposição de imagens e animações de imagens, bem como a cadência e, por vezes, o contraste entre sons e imagens já produz o efeito de dispersão do espectador, que já não distingue quais emoções sentidas são causadas pelos sons e quais o são pelas imagens, estamos tomados pela atmosfera do filme, atentos ao seu tempo e modo de narrar específico.

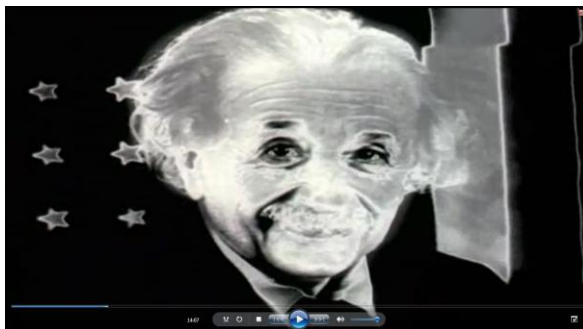


Imagem 62 - Einstein (14:07)

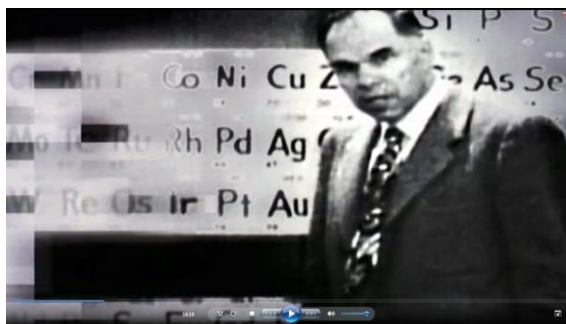


Imagem 63 – Química (14:19)



Imagem 64 – Militares marchando em círculo (14:48)

A *ilusão audiovisual* está em pleno funcionamento sob a profusão simbólica que o espectador visualiza sem tempo para um suspiro mais profundo. Um dos efeitos dessa forma de edição, que neste documentário aparece mais significativamente do que nos outros dois da trilogia, é certa confusão, uma perturbação do leitor cujo intuito parece ser mesmo causar desconforto, incômodo em relação à narrativa apresentada. A imagem de uma figura histórica que podemos reconhecer como Albert Einstein, cientista cujo esforço teórico resultou na fórmula da bomba atômica, inicia a argumentação fílmica sobre a relação entre a sociedade tecnológica digital e a guerra. Essa relação é proposta, na formulação fílmica, através da *montagem*, pois temos a imagem de militares e guerras, depois, vem a remissão a Einstein e, novamente, um retorno à temática da guerra. O fio condutor da *montagem* implica na

produção de efeitos de sentido que não são quaisquer, estão determinados, interdiscursivamente, pela memória e textualmente, intradiscursivamente, pelo fio do discurso fílmico no qual as relações entre as imagens são propostas no trabalho de edição.

A perspectiva do desenvolvimento científico, na formulação fílmica de *Naqoyqatsi*, é produzida através de *imagens de arquivo* relativas a invenções e inventores, e a edição digital dessas imagens propõe uma relação intrínseca entre o âmbito acadêmico-científico e o desenvolvimento da tecnologia digital e, por conseguinte, das condições de produção da sociedade capitalista tecnológica. A passagem da relação entre tecnologia e militarismo para a relação entre tecnologia e ciência é formulada por imagens alusivas ao digital, imagens cujo funcionamento é a costura, através da *montagem* das sequências fílmicas que constituem a narrativa de *Naqoyqatsi*, são imagens de zeros e uns intercalados, placas eletrônicas, fios coloridos. Lembramos que o funcionamento dessas imagens no documentário é constante: a cada movimento de mudança temática retornam as imagens relativas à tecnologia digital, mantendo-se como eixo coesivo entre o tema discutido e cada uma das relações com ele estabelecidas. Consideramos que um possível efeito de sentido para a inserção de cenas de cientistas e de inventos científicos na formulação fílmica é a apropriação do aparato científico pelos militares, um efeito de sentido que nos lembra da necessidade de sempre questionarmos os propósitos do desenvolvimento tecnológico, esses são sentidos que não são considerados nas atuais discussões sobre os rumos da sociedade tecnológica digital.

Estamos em dezessete minutos de filme, diante de nossos olhos um mar de ondas revoltas que explodem em espuma, o som é calmo, lento, e distinguimos nadadores na água, há sobreposição de imagens de tubos de ensaio, de cientistas em um laboratório, de um esqueleto humano, de uma multidão, de fecundação *in vitro*, de imagens do corpo humano captadas através de equipamentos da área médica (*dopler*, raio-X, ressonância magnética). Esta relação com a ciência será fortemente explicitada nesta sequência através da imagem de muitos bebês deitados. A câmera se distancia revelando cada vez mais bebês de diferentes sexos e etnias: é a diversidade humana sendo comparada à repetição inevitável do digital. A variação da natureza e a constância da máquina são aproximadas, evidenciando o distanciamento entre a criação humana, limitada, e a da natureza, diversificada.



Imagem 65 – Ondas (17:03)



Imagem 66 – Nadadores (17:32)



Imagem 67 – Fertilização *in vitro* (19:09)



Imagem 68 – Cientista em laboratório (18:08)



Imagem 69 – Imagem corpo humano (19:37)



Imagem 70 – Bebês (20:51)



Imagem 71 – Ovelha *Dolly* (21:05)

Nessa sequência fílmica que inicia com ondas revoltas mescladas à imagem de um teclado de computador, as duas imagens se fundem, parece que o teclado está debaixo da água, talvez não só o teclado, mas também a tecnologia digital à qual ele remete. Os cabos de fibra ótica que atravessam os oceanos foram a materialidade que tornou possível a expansão da rede mundial de computadores por todo o globo, bem como possibilitaram novas formas de espionagem entre as nações. Depois desta cena, imagens de uma cadeia de DNA e células coloridas das quais o olho da câmera se aproxima, e nas quais se aprofunda, até chegar a uma imagem composta de zeros e uns que se transformam em um túnel em formato de espiral através do qual o olhar o leitor é lançado sob um efeito de infinitude construído pelo digital. A

relação possível que traçamos entre essas imagens é uma metáfora dos avanços na área médica decorrentes do desenvolvimento tecnológico digital como, por exemplo, a descoberta do DNA (ácido desoxirribonucleico – ADN – substância encontrada no núcleo das células de todos os seres vivos a partir do qual a carga genética é passada através de gerações). O DNA é a base molecular da genética que, hoje, permite a realização de exames em busca de prováveis disfunções de saúde que determinado sujeito pode sofrer futuramente, devido a informações de sua constituição genética que podem ser coletadas de seu DNA. Mais uma vez, temos o tema do digital atravessando cenas que com ele dialogam interdiscursivamente, essa é uma regularidade que se repetirá do início ao fim do documentário. Este é o funcionamento de apresentação das relações entre o digital e as diferentes temáticas: militar; esportiva; científica. Interpretamos que esse modo de organização da cadeia fílmica aponta para o modo como valores atribuídos ao digital estão disseminados, são compartilhados, em vários aspectos da experiência humana.

A cena mais explícita da relação entre a ciência biológica e a tecnologia digital vem a imagem da ovelha *Dolly*, ícone da produção da vida em laboratório. Cientistas conseguiram chegar a esse ápice do desenvolvimento no ano de 1996, mas, neste ano de 2018, já foi divulgada a experiência bem-sucedida da clonagem de macacos por cientistas chineses⁷, fato que reascende a polêmica discussão sobre a possibilidade de clonagem humana. Uma vez que os primatas podem ser clonados, torna-se crível que os cientistas estão próximos de produzir, também, a vida humana em laboratórios. Percebemos que a contradição do desenvolvimento desses artefatos fatais e desse tipo de estudo genético é que suas consequências virão mais tarde. No caso da ovelha *Dolly*, por exemplo, houve disfunções genéticas que resultaram em seu envelhecimento precoce. A motivação, revelada ao público, da clonagem de macacos, seria produzir em laboratório animais para serem usados como cobaias pela indústria farmacêutica, principalmente no desenvolvimento de medicamentos para tratar distúrbios neurológicos. Uma opção ética - dizem alguns cientistas. Os macacos seriam mais produtivos para esses testes por sua genética estar mais próxima da dos seres humanos, dentre as demais espécies usadas como cobaias, por esse motivo, a clonagem de humanos também estaria mais próxima do horizonte dos geneticistas. Sempre há reações adversas, mesmo em experimentos bem-sucedidos e, em uma sociedade que se questiona sobre a ética do uso de animais como cobaias na indústria farmacêutica, ou cosmética, como pode ser louvável a produção de seres

⁷ A matéria na qual é anunciada a clonagem de macacos, intitulada: *Cientistas chineses criam os primeiros macacos clonados com a técnica da ovelha 'Dolly'*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/24/ciencia/1516813473_483837.html

humanos, ou macacos em laboratórios para serem usados como cobaias?

Nossa interpretação sobre a tecedura dessas imagens, sua historicidade, segue o viés da relação entre a tecnologia e o desenvolvimento científico através do tema da clonagem; entretanto, a figura da ovelha é também operadora de uma memória da passividade dos rebanhos, da ingenuidade se quisermos seguir a linha interpretativa das fábulas (lobo x ovelha). Muitas vezes, somos tomados de surpresa pelos avanços na área da transgenia, das descobertas sobre a possibilidade de intervenção humana na genética de vegetais, de animais e, até mesmo, de seres humanos. Não seria essa uma forma de “edição”, ou “atualização” do sujeito? Não poderia ser proposta uma aproximação entre a proposição de *montagem* do documentário e a *montagem* da sociedade tecnológica por meio da materialidade digital? Chomsky, no texto *Democracia e mercados na nova ordem mundial* (2000), faz uma menção curiosa a respeito do histórico da globalização e de sua relação com a ciência e a tecnologia:

Depois da revolução norte-americana, suas [da Grã-Bretanha] antigas colônias desenvolveram-se sobre uma trilha própria, baseando-se em extensiva proteção e subsídios para sua própria revolução industrial, primeiro em têxteis e maquinários, depois aço e manufatura, e assim por diante, até os dias atuais: computadores e eletrônica em geral, metalurgia, indústria aeronáutica, agricultura, produtos farmacêuticos; de fato, todo setor operativo da economia. A partir da Segunda Guerra Mundial, o sistema do Pentágono - incluindo a NASA e o Departamento de Energia - tem sido utilizado como mecanismo ótimo para canalizar subsídios públicos para os setores avançados da indústria, uma das razões pelas quais ele continua a existir com poucas mudanças depois do pretenso desaparecimento do orçamento. O atual orçamento do Pentágono é mais elevado em valor real do que na administração Nixon (...). Como de hábito, boa parte disso funciona como uma forma de política industrial, um subsídio do contribuinte fiscal para o lucro e o poder privados. (CHOMSKY, 2000, p. 25)

O autor apresenta-nos, nesse trecho, uma das condições de produção do ideário da tecnologia: sua relação direta com a democracia de mercado, revelando tanto o caráter mercantil da ciência, quanto da técnica no contexto da *mundialização* (Orlandi), regido pela “ideologia do ‘livre mercado’, de dois lados: proteção estatal e subsídio público para os ricos; disciplina de mercado para os pobres” (CHOMSKY, 2000, p. 30). Chomsky propõe, assim, que nem o social, nem o histórico sejam silenciados, e apresenta o modelo caricato de desenvolvimento – que serviria de exemplo aos países subdesenvolvidos - que atrela mais ganhos aos já detentores da riqueza e, ao mesmo tempo, para que isso seja passível de perpetuação, utiliza-se do dinheiro dos trabalhadores, canalizado através das políticas internacionais (e nacionais) de taxação de juros, pagamento de dívidas e cobrança de impostos.

Os rumos do desenvolvimento científico que conhecemos hoje foram traçados no passado, mais especificamente em um momento no qual Pêcheux se questionava sobre a

leitura de arquivo e o modo como essa leitura era produzida. Chamando nossa atenção para uma divisão acadêmica que continua a surtir efeitos: a divisão da intelectualidade entre cientistas e literatos, entre as ciências humanas e as ciências exatas. Pêcheux, quando escreve *Ler o arquivo hoje* (1994 [1982]), está preocupado com “a retomada do interesse pelos problemas de tratamento de textos, em particular pelo viés – culturalmente e politicamente problemático – dos ‘bancos de dados’, que estão na origem desta reflexão.” (PÊCHEUX, 1994, p. 55). Logo, qual seria o viés problemático da leitura produzida pelos computadores? Essa reflexão gira em torno de que é impossível produzir uma leitura de qualquer arquivo sem que se considere o contexto sócio histórico, daí haver um viés cultural e politicamente problemático nesse modo de análise a partir de bancos de dados, geralmente, tomados sob seu efeito de transparência. Bancos de dados não são transparentes, são produzidos por alguém, alguma instituição ou Estado, com algum intuito, e em determinado momento histórico. Informatizar a análise sem levar em conta esses aspectos é possível, mas quais seriam as consequências disso?

O projeto de *Análise Automática do Discurso* (1969), desenvolvido por Pêcheux e seus colegas e abandonado mais tarde, foi uma tentativa de aproximação entre as pesquisas dos cientistas e dos literatos por meio da informatização das análises dos dados. O projeto, entretanto, revelou o limite da análise computacional para as análises discursivas: os processos informatizados só poderiam dar conta da análise de fenômenos sintáticos, lexicais, estruturais, pois a produção dos sentidos não pode ser generalizada, regulada, prevista. A informatização da análise discursiva não permitiria chegar às condições de produção dos enunciados e, por isso, não foi dada continuidade ao projeto. A análise produzida pela inteligência artificial esbarrou em elementos constitutivos da produção de sentidos como o deslizamento, a metáfora. O sentido que não está contido em uma asserção positiva ou negativa escapa. Estudos de semântica frasal e lógica argumentativa já tinham demonstrado tal consequência, ainda que muitas variantes pudessem ser inseridas como hipóteses. O projeto de análise automática do discurso foi abandonado, pois os pesquisadores entenderam que o único lugar em que o projeto de informatização das sociedades poderia levar seria à estratificação dos sentidos e ao retorno do sentido único através da homogeneização.

Nas nossas leituras descobrimos um autor cujas ideias se aproximavam das de Pêcheux, em relação às mudanças que a informatização da sociedade poderia gerar. Snow foi um químico e romancista inglês cuja formação lhe permitiu transitar entre literatos e cientistas, sentindo-se inquietado pela forma como um dos grupos imaginava o outro, geralmente, a partir de ideias tão conflitantes quanto fantasiosas, se viu tocado pelo:

“problema que, muito antes de lançá-lo por escrito, havia batizado para mim mesmo de ‘duas culturas’” (SNOW, 1995 [1959], p. 18). O autor apresenta, então, seu problema na *Palestra Rede* que inaugurou a discussão retomada por Pêcheux e, ainda hoje, atual pois questiona as bases da cultura técnico-científica. Segundo Snow, os cientistas e os literatos, apesar de muito semelhantes em inteligência e origem social, haviam parado de se comunicar totalmente e esse era um problema que se estendia a todo Ocidente. A divisão da intelectualidade em *duas culturas* tratava-se de um fato cuja importância não era apenas acadêmica, mas influenciava toda a vida prática. Sob a perspectiva da divisão entre duas culturas Snow diz que:

Os não-cientistas têm a impressão arraigada de que superficialmente os cientistas são otimistas, inconscientes da condição humana. Por outro lado, os cientistas acreditam que os literatos são totalmente desprovidos de previsão, peculiarmente indiferentes aos seus semelhantes, num sentido profundo anti-intelectuais, ansiosos por restringir a arte e o pensamento ao presente imediato. (SNOW, 1995, p. 22)

Esse modo de ver um ao outro, baseado em projeções imaginárias como ensinou Pêcheux, implica em uma série de preconceitos e julgamentos inapropriados ao ambiente acadêmico, mas que se mantêm, contemporaneamente, produzindo essa divisão de águas em que a falta de comunicação é a estratégia para que ciência e literatura sigam rumos distintos, dando às costas uma a outra, embora a sociedade em que ambas atuem seja a mesma. Os cientistas conhecem a condição trágica da finitude humana e, muitas vezes, seus esforços são em prol da melhoria dessa condição e, por isso, faz-se necessário que sejam otimistas ao proporem soluções às demandas sociais. Os literatos podem vislumbrar horizontes para além do momento presente e, em geral, suas inquietações têm origem altruísta, entretanto, conforme Snow, “a literatura muda mais devagar que a ciência” (1995, p. 25) e, sendo assim, é necessário mais tempo (às vezes até décadas) para que a tradição literária volte seu olhar à evolução científica.

Pêcheux retoma essa discussão sobre as *duas culturas* que produzem leituras antagônicas: a literária e a científica que, ao se distanciarem, motivaram cada uma a reprodução de seus dogmas. Assim, tradicionalmente, os profissionais da leitura seriam os historiadores, filósofos, pessoas de letras que produzem seus próprios arquivos a partir de leituras particulares e que, muitas vezes, resultam na formação de grupos teóricos fechados em seus métodos e interpretações, as “igrejinhas” como ele designa. Snow trazia a mesma questão à qual retornaria Pêcheux, na França, mas a diferença além de geográfica, era temporal e a distância de vinte anos entre uma e outra escritas revela uma relação inversa entre literatos e cientistas. No momento em que Snow escrevia, a balança pendia para os

literatos que gozavam de maior *status* e, inclusive, representatividade na sociedade, eram consultados sobre questões políticas e faziam parte de partidos políticos e movimentos sociais. Quando Pêcheux escreve, entretanto, era a época em que a tradição literária perdia seu lugar de prestígio, enquanto os cientistas começavam a tomar a cena acadêmica, as estatísticas e os dados concretos tomaram o lugar das ideias. A aliança entre os interesses mercadológicos e o saber científico do pós-guerra possibilitou uma nova conjuntura a partir da qual poderia se estruturar um projeto de desenvolvimento tecnológico. Esse foi o motivo pelo qual, provavelmente, o entusiasmo com a expansão da análise de textos por meio de programas computacionais, na década de 80, preocupou Pêcheux:

A lógica das classificações autoriza o desvio da atividade matemática pela gestão administrativa, ou seja, pelo funcionamento de ‘máquinas’ cuja memória é constituída exclusivamente de lembranças, listas e quadros: a palavra ‘IBM’ está aí para nos lembrar que a informática tem, espontaneamente, parte ligada à burocracia administrativa. (PÊCHEUX, 1994, p. 58-59).

A ressalva de Pêcheux sobre a semelhança entre as leituras produzidas pela máquina e o funcionamento da burocracia administrativa, mostra a tomada do trabalho que antes concernia aos que lidam com teorias interpretativas de base materialista, ou seja, aqueles que consideram o contexto sócio histórico nas análises de documentos e, desse modo, compreendem o motivo pelo qual não poderia ser benéfica a tomada da máquina administrativa pela matemática/informática. A sigla *IBM* corresponde à memória de uma corporação que atuou juntamente aos nazistas na II Guerra, produzindo bancos de dados do extermínio, e, infelizmente, não foi a única empresa a prosperar devido aos avanços que a técnica permitia nos campos de concentração. Siglas de várias empresas são trazidas à formulação fílmica de *Naqoyqatsi*, sendo a *IBM* uma delas, marcando a inscrição da informática à ideologia capitalista e, ao mesmo tempo, à guerra. Lembremos que a guerra é, de longe, o maior exemplo de burocracia administrativa a que pode chegar uma sociedade, pois todas as instituições militares são altamente organizadas quanto ao seu aparato burocrático, bem como em relação aos artefatos tecnológicos de que se utiliza.

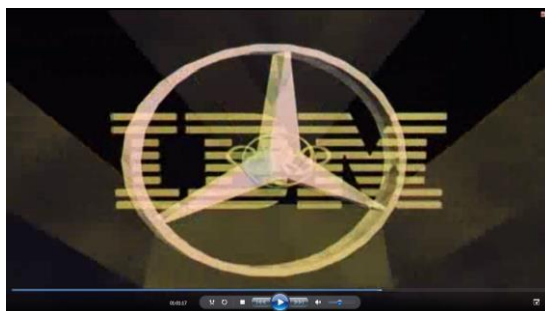


Imagem 72 – Sigla IBM (01:01:17)

Pêcheux relaciona a leitura unívoca à informática e a plurivocidade do sentido às teorias interpretativas (literárias, históricas, discursivas), pontuando que a primeira delas tende a se tornar dominante, em nossa sociedade, em decorrência de sua “difusão maciça” (1994, p. 59). O que pode significar um risco àqueles que praticam a leitura interpretativa, os que trabalham com a multiplicidade de sentidos e que, por isso mesmo, podem ter sua atuação invalidada, ou desprestigiada em detrimento do tratamento objetivo dos dados, propiciado pelas ferramentas computacionais. A preocupação de Pêcheux é compartilhada por outros teóricos e, na nota de número 3, ele explicita essa inquietação com o trecho de um boletim do setor literário da *Escola Normal Superior* (Ulm):

[...] com os problemas de análise de dados e com o tratamento informatizado de seus documentos. Mesmo se uma certa divisão de trabalho é inevitável, os pesquisadores deverão, entretanto, eles próprios, dominar suficientemente o instrumento matemático para não serem totalmente submissos aos intermediários matemáticos ou aos técnicos de informática para o tratamento e organização de seus dados. Senão, é grande o risco de ver pesquisadores formados unicamente nas matemáticas assegurarem-se uma posição dominante, inclusive nos campos de pesquisa ligados às humanidades clássicas, com todos os inconvenientes que isto poderá comportar. (PÊCHEUX, 1994, p. 65)

A divisão do trabalho de leitura entre cientistas e literatos já é tida como inevitável, restando aos pesquisadores das áreas humanas apropriarem-se dos conhecimentos técnicos, a fim de lutar pela manutenção de sua forma de leitura. A dominação da informatização também já se impõe, bem como já são anunciados os inconvenientes que podem resultar dela, ou seja, já estão aí marcando gestos de leitura sobre essa divisão. Cientistas e literatos, uns produzindo a aplicação da prática técnica, outros a reflexão sobre essa aplicação e suas relações com a prática política e a prática social. No entanto, a relação não é simétrica, pois são feitas remissões aos possíveis submissos e aos que ocupam a posição dominante naquele contexto intelectual dos anos 1980, um contexto sócio histórico já distinto daquele em que falava Snow. Mas quem seriam os submissos, e os dominantes para cada um desses autores?

Apesar de seus métodos e teorias serem distintos, tanto cientistas quanto não-cientistas estão produzindo formas de interpretação da realidade empírica que compartilham. A descrição de Snow sobre a divisão entre *duas culturas* remonta a um tempo e a uma sociedade em que a cultura digital sequer havia sido imaginada, por isso, vemos a assimetria entre elas pendendo para a tradição literária, mas saber que sua fala data de 1959 nos leva a compreender uma mudança de cenário a partir da base intelectual disponível, pois, certamente, naquele momento, ainda não havia grande quantidade de cientistas conhecidos socialmente se fôssemos comparar ao número de literatos (filósofos, sociólogos e etc.). Quando Snow produzia seu texto, a cultura tradicional – que é a mesma dos literatos – predominava, a linguística, a psicologia, as ciências sociais e a literatura ocupavam lugares de prestígio no mundo acadêmico. Se observarmos o momento histórico atual, ou mesmo o momento em que Pêcheux escrevia, podemos perceber que outra assimetria existe entre as *duas culturas*, a predominante agora seria a cultura científica, e não a literária. O que percebemos historicamente é a inversão desse prestígio, as ciências humanas perderam cada vez mais seu lugar e cederam espaço (não sem resistência) às ciências exatas que, com o avanço da microeletrônica e depois da informática, podem ser consideradas as atuais governantes do mundo ocidental. Esse é um fato que pode ser constatado através do financiamento de pesquisas e projetos acadêmicos que é mais generoso com pesquisadores que desenvolvam estudos alinhados ao mercado e cujas pesquisas agreguem valor monetário. Assim, são instalados centros de pesquisa avançada em universidades, as chamadas incubadoras de tecnologia, para que os cientistas tenham a estrutura necessária para desenvolver seus projetos.

Esse certamente não era o cenário descrito por Snow, mas podemos entender, pela via de suas consequências no presente, o que levou a cultura científica a governar o mundo ocidental. Embora tenha havido uma inversão de polos quanto à cultura dominante, sabemos que a assimetria persiste e que a falta de comunicação entre cientistas e literatos ainda é uma constante a ser dirimida. Nas palavras de Snow: “Essa polarização é pura perda para todos nós. Para nós como pessoas, e para nossa sociedade. É ao mesmo tempo perda prática, perda intelectual e perda criativa, e repito que é errôneo imaginar que esses três aspectos são claramente separáveis.” (SNOW, 1995, p. 29). Essas perdas, tal como pensamos na teoria discursiva, não dizem respeito somente aos sujeitos, ou à sociedade, pois são indissociáveis. Logo, uma perda nunca ocorre sem amplas consequências sociais. Snow sugere que a única forma de diminuir essas perdas seria investir em um sistema educacional menos especializado e em que os distintos campos do saber pudessem dialogar, infelizmente, não vimos isso

acontecer. Na verdade, o fato da cultura tradicional perder o espaço para a cultura científica distanciou ainda mais os estudiosos de cada campo e aprofundou o abismo entre eles, não obstante entendemos que uma ponte possa ser construída, a fim de que essa comunicação seja reestabelecida, partindo-se do questionamento da cultura científica do interior da literária. Esses dois autores, Snow e Pêcheux, registraram, cada um em seu tempo, suas inquietações diante de uma iminente revolução científica, da associação entre a informática e a burocracia administrativa, de uma desordem informática. Os ecos desses prognósticos nos chegam hoje, quando já estamos imersos na desordem dos bancos de dados, quando já não conseguimos mais lembrar tantas senhas de tantos cadastros que fazemos rotineiramente em transações online, a burocracia da qual falava Pêcheux.

A revolução, de fato, aconteceu, estamos já na terceira cultura como delineou Snow, mas como isso ocorreu, assim, tão depressa? Nada ocorre de maneira muito rápida em matéria de mudanças sociais, na verdade, esse é um projeto que há muito já vem sendo tecido, tal como tantos outros que nos tomam de assalto quando já deveríamos estar esperando por eles. Pêcheux volta sua atenção para a “proliferação previsível dos ‘métodos de tratamento de textos’ induzidos pela desordem informática que se prepara em nossas sociedades.” (PÊCHEUX, 1994, p. 59). A ideia de *desordem informática* trazida pelo autor chama nossa atenção, pois a informática é, geralmente, considerada como lugar da ordem, uma ciência matemática, porém, o que o autor tenta alertar é quanto ao caráter totalizante do desenvolvimento da informática enquanto algo neutro, ferramental, uma técnica que, apesar de intervir na *formação social*, se expande sem questionamentos a respeito de sua potencialidade de *desordem* para a *ordem social*, ou melhor dizendo de sua *reordenação*.

Na formulação fílmica de *Naqoyqatsi* há um funcionamento que pode ser interpretado como uma homogeneização das imagens de arquivo, produzida através da edição digital, marcando sua historicidade, ao atualizar as imagens no contexto da sociedade tecnológica digital, o momento de produção do documentário. Assim como Pêcheux verificou nas análises informatizadas do discurso, a homogeneização é um funcionamento peculiar à materialidade digital e, por isso, ela foi usada para produzir o efeito de apagamento das camadas históricas nessa discursividade audiovisual. Enquanto bens de consumo os artefatos tecnológicos são interpretados sob a perspectiva da neutralidade, e sua historicidade é apagada. Atentos, então, aos apontamentos de Snow e de Pêcheux, não pretendemos trazer as evidências históricas da constituição do tecido digital, mas questioná-las em sua base, ou seja, trazer as inquietações desse processo que nos chega naturalizado sob o discurso do progresso, da evolução científico-tecnológica, da eficiência e do desempenho. Um discurso que remonta à época em

que a energia nuclear foi usada, pela primeira vez, a serviço da guerra. Consideramos que esse é um dos apagamentos mais perigosos a respeito da filiação do desenvolvimento científico-tecnológico, perigoso por ter possibilitado a instauração do controle não só por parte dos exércitos, mas por parte dos artefatos tecnológicos digitais, produzidos pelos cientistas, pelos técnicos e vendidos por empresas, que condicionam a sociabilidade no interior de nossas residências, em nossas ruas, nossas escolas, nossos locais de lazer contemporaneamente.

4.4 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 4: ARQUIVO ESPORTIVO

Aos vinte e um minutos de filme decorridos, vemos a imagem de um ginasta treinando, inicia-se a próxima sequência da formulação fílmica, outros ginastas e uma corredora aparecem em ação, vários atletas cujas expressões faciais de força e obstinação, concentração e satisfação contrastam com a música que remete à repetição, em uma cadência ritmada e circular. Vemos ciclistas, uma multidão deles, imagens televisivas de competições esportivas se alternam na tela e misturam-se com os números zero e um, lembrando-nos da lógica digital que atravessa as competições, o melhor desempenho, a excelência, a perfeição da performance, o corpo que não falha é o corpo que se assemelha à máquina. Esgrimas disputam, em primeiro plano, diante da imagem ampliada, ao fundo, de uma tela de um exame de eletrocardiograma. A *montagem* dessas imagens alude à relação entre as áreas da saúde e do esporte, atravessadas pelo digital. Não é admitido, ou bem-vindo, o equívoco nessas três áreas, a falha é um problema a ser corrigido em busca da perfeição.

Seguem-se a essas mais imagens alusivas ao esporte, reiterando exaustivamente o tema, esqui, natação, uma multidão em corrida, salto aquático. O corpo humano está em destaque, músculos, expressões faciais, gestos precisos, tensão e clímax são emoções que captamos nas cenas. Multidões repetem movimentos de ginástica de forma cadenciada, lembrando a massa humana formada pelos exércitos em marcha que apareceu anteriormente: unidade, homogeneidade, repetição, binarismo, inclusive, nas cores que recobrem a imagem, tons de azul e cinza e formas de corpos sem distinção entre si. Interpretamos a partir dessas cenas que a performance física pode ser uma forma de doutrinação, uma forma de hierarquia a ser mantida entre as nações, “que vençam os melhores” - diria a filosofia injusta das competições entre esportistas que não compartilham as mesmas condições de treinamento e investimento financeiro em suas carreiras. Afinal, nem todos os países investem da mesma

maneira em esportes. Dentre “os melhores” percebemos que estão as nações mais desenvolvidas economicamente e são as mesmas que dominam os pódios, quando se tratam de competições esportivas mundiais. Em *Naqoyqatsi* predominam imagens de atletas que representam os Estados Unidos da América, muitas dessas imagens são oriundas de mídias televisivas.



Imagem 73 – Ginasta (21:30)



Imagem 74 – Velocistas USA (26:32)



Imagem 75 – Números na tela e atleta (23:58)



Imagem 76 - Esgrima e eletrocardiograma (24:06)



Imagem 77 – Multidão (25:08)



Imagem 78 – Exercícios (25:41)



Imagem 79 – Patinadora USA (26:06)

A próxima relação explorada é entre o militarismo e os esportes de competição como, por exemplo, os jogos olímpicos. Muitas das cenas relacionadas ao contexto esportivo são de atletas norte-americanos competindo, ou chegando em primeiro lugar ao final de uma disputa, o que reitera a posição da nação norte-americana no *ranking* mundial do melhor desempenho nos esportes. Há diversas emoções que podem ser lidas nos rostos dos atletas que surgem um após o outro na tela, podemos pensar em conquista, vitória, alegria, êxtase, entusiasmo, mas também em concentração, garra, força de vontade, perfeição dos movimentos, foco, determinação. A origem dos jogos olímpicos, historicamente, foi a criação de uma competição entre as nações que não envolvesse campos de batalha, de modo que a soberania pudesse ser provada pela performance física de alguns representantes das nações participantes dos jogos, os atletas ou, melhor dizendo, os melhores deles. As cenas que propõem essa relação, no

documentário, são oriundas da cultura norte-americana, e não por acaso, bem sabemos que os Estados Unidos da América é um dos países que mais acumulam medalhas de ouro nas competições esportivas mundiais. Apesar da origem dos jogos olímpicos ter relação com o desejo de tornar desnecessário o confronto bélico entre as nações, sua permanência até a atualidade se deve a outros fatores. Por outro lado, as guerras continuam a existir - paralelamente aos jogos - nos últimos séculos, contrariando a possibilidade de substituição, ou sublimação, da violência na disputa entre as nações. Essa seria uma possível interpretação para essas cenas, interpretação que remete à contradição entre os esforços feitos para que as guerras tivessem fim e sua permanência mesmo após séculos de desenvolvimento dos esportes. A perfeição, por exemplo, é uma obsessão tanto no militarismo quanto no esporte de alto rendimento, bem como no desenvolvimento científico-tecnológico. Através de testes de laboratório e do monitoramento da saúde dos atletas, por exemplo, suas performances podem ser mensuradas, limites históricos podem ser ultrapassados e recordes podem ser batidos. A busca pelo melhor desempenho não se trata, de modo algum, de assunto de importância secundária no mundo dos esportes. Aspirar pela vitória também é uma constante para os militares que, desde sua admissão ao serviço militar, juraram obediência irrestrita ao chefe de Estado e defesa, com a própria vida se necessário for, da soberania nacional. A melhor performance, a busca pela excelência e a repetição são, portanto, características de ambos os regimes, militar e esportivo, que são reiteradas nas imagens que compõem *Naqoyqatsi*.

Essa interpretação não esgota as relações de sentido possíveis para estas cenas. Há, ainda, a edição digital das imagens, acelerando e desacelerando as cenas, produzindo efeitos diversos sobre as imagens que, por vezes, nos remetem a outras relações como, por exemplo, com a tecnologia digital, com a exatidão na performance, com a ciência do fazer digital. O estranhamento causado pelo contraste dessas cenas aponta para outra relação ainda mais inusitada: entre a lógica digital, a lógica militar e a lógica das competições esportivas. O ponto nodal que reúne essas três instâncias seria a busca constante pelo melhor desempenho, uma lógica atuante nas relações sociais no contexto da sociedade capitalista informatizada. Nossa leitura dessa relação explicitada no documentário é de que o corpo humano vem, há alguns séculos, sendo treinado, moldado para a otimização de sua performance como os estudos foucaultianos sobre a *docilização dos corpos* bem elucidaram. Primeiro isso aconteceu através do treinamento militar, depois através da introdução dos esportes no contexto educacional (foi do quartel para a escola que os cuidados com o corpo e a competição esportiva se deslocaram), não é por acaso que se fala em “educação física”, pois se trata de uma doutrinação do corpo para uniformização de práticas coletivas. Há muitas

formas de tentar conter os corpos dos sujeitos, através da criação de padrões atrelados à lógica da formação socio histórica capitalista, ou, como outrora ocorria (e ainda existe), à ordem religiosa que põe em questão os corpos sagrados e os profanos.

Hoje há toda uma preocupação com a prevenção de doenças, cuidados com a dieta e com a rotina diária em busca da qualidade de vida. Convivemos, também, com a possibilidade de melhoria do corpo através de próteses, implantes, cirurgias corretivas que tendem a apagar possíveis “defeitos” que tornam certos sujeitos alheios ao padrão corporal vigente, de modo que esses são corpos censurados que não deveriam circular livremente, pois seu desempenho não é o desejado. Nessa digressão queremos pontuar que o desenvolvimento científico-tecnológico permitiu, para além do domínio do corpo, o domínio de nossa consciência sobre o corpo que, historicamente, foi alterada. Entendemos que nosso corpo é uma máquina que deve nos servir, por isso fazemos ginástica, por isso tomamos anabolizantes, ou medicamentos, por isso buscamos melhorar nossa performance, produzir mais em menos tempo, ser mais ativos física e mentalmente. O digital, entretanto, exigiu-nos um pouco mais, a duplicação da vida está para além do limite dos nossos corpos, a vida vinte e quatro horas não é alcançável para nossos limites físicos e, assim, toma-se anfetaminas, dorme-se menos, adoce-se mais.

CAPÍTULO 5 - SUBJETIVIDADE EM NAQOYQATSI

5.1 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 1: O SUJEITO E O SIMBÓLICO



Imagem 80 – Sujeito e simbólico (56:12)



Imagem 81 – Simbólico (01:04:41)

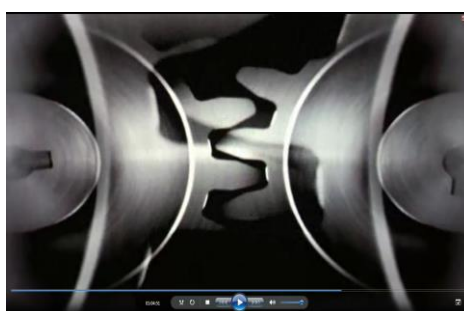


Imagem 82 – Engrenagens (01:04:51)

O som tem um ritmo acelerado, estamos em cinquenta e seis minutos de filme, as imagens voltam a se misturar na tela, o espectador compartilha dessa profusão de imagens e de tantas relações de sentidos lançadas até o momento, mas ainda não acabou. Surge na tela a imagem de um corpo humano entrelaçado a vários símbolos, interpretamos que os símbolos remetem às diversas áreas do conhecimento através das quais se desenvolvem práticas e tendências reconhecidas socialmente pelos sujeitos. Ao final dessa sequência fílmica, vemos

uma nova série turbulenta de imagens: água, bomba atômica, explosões, guerra, violência, uma pista de decolagem e, então, o espectador é lançado em direção ao céu, ao espaço, e desfruta de um momento rápido, fugaz, de descontração, o qual é logo interrompido pelo turbilhão que, novamente, o absorve e perturba.

Essas sequências fílmicas de *Naqoyqatsi* aludem à relação constitutiva entre o sujeito e o simbólico. As imagens acima trazem esse aspecto bastante caro à teoria do discurso, que considera os sujeitos, enquanto seres de linguagem, condenados a interpretar materiais simbólicos, sujeitos constituídos pelo simbólico que os atravessa enquanto seres de linguagem. Na primeira das imagens temos, diante de um fundo preto, a sobreposição da figura do corpo de um homem, letras do alfabeto e símbolos matemáticos e, ao fundo, delineia-se iluminada a sombra de uma aeronave. A tessitura dessa cena remete a diversos campos do saber, diversas memórias sobre os modos de simbolização criados pelos sujeitos no processo de produção de conhecimentos, conduzindo-nos a perceber as distintas materialidades que atravessam os sujeitos enquanto tecnologias, intervindo em sua constituição subjetiva. Nesse sentido, escolhemos essa imagem para ressaltar o papel determinante da dimensão do simbólico da tecnologia na constituição da subjetividade ao longo da história. Somos constituídos por tudo aquilo com que entramos em contato, com o que chega ao nosso olhar, nosso olfato, nossa audição e passa, imediatamente, a fazer parte de nós, sendo aceito ou refutado. Ao longo da narrativa de *Naqoyqatsi*, percebemos a reiteração desta relação entre o material simbólico que nos constitui e o material simbólico que constitui as teias da tecnologia, assim como o próprio documentário é por ele constituído. Nossa hipótese interpretativa é a de que a constituição da subjetividade é atravessada pela materialidade predominante em determinado momento histórico, sendo o digital essa materialidade na contemporaneidade.

Na teoria do discurso há alguns pressupostos que coincidem com aqueles que norteiam a produção cinematográfica contemporânea e, especificamente, o documentário *Naqoyqatsi*: o *sujeito descentrado*, produzido historicamente, assujeitado à língua e ao inconsciente; a *ideologia* como forma de captura desse sujeito, seja pela via da “escolha consciente”, ou identificação, seja por sedução inconscientes; a *história* como lugar de disputa pelo sentido; o *simbólico* como atualização material do discurso; o *imaginário* criado pelos Aparelhos Ideológicos de Estado e nas práticas sociais. Não é possível dizer tudo, não é possível dar conta do sentido como um todo, não podemos fugir de nossas próprias determinações, esse é o espaço do *real*, aquilo que não conseguimos suportar. Não há como chegar à totalidade, é o caráter de incompletude inaugural do sujeito e do sentido que torna possível dizer sempre, e sempre de outro modo. Os objetos simbólicos podem ser considerados como materializações

de sentidos imaginários constituídos socialmente como é o caso do cinema que entendemos ser capaz de “produzir” imaginários sobre a ordem social. O *imaginário*, na psicanálise, não se trata do exercício de imaginação, mas é nele que se inscreve a realidade, trata-se de um registro da realidade (aquilo que faz sentido) que possibilita a produção de uma imagem unificada, a constituição do EU (ego). A ordem do *imaginário* diz respeito à criação de um invólucro material, *simbólico*, que produz uma narrativa que faz sentido, é interpretável, pois, como seres interpretantes, só suportamos estar em um mundo de significação, uma realidade que faça sentido. O *non sense*, em geral, nos é estranho, insuportável, por isso, criamos bordas imaginárias para lidar com aquilo que experienciamos e o fazemos por meio de alguma materialidade: o verbal, o imagético, o sonoro... A ilusão de unidade é necessária para a interpretação dos objetos simbólicos, entretanto, tal como acontece na constituição do ego, o simbólico jamais será capaz de ser uma totalidade, não é possível que se diga tudo. Logo, assim como o sujeito é, desde sua constituição subjetiva, um ser em falta que, por isso, deseja. O objeto simbólico também traz, em si, uma falta que será constitutiva do sentido, a mesma falta que constitui o sujeito. Como dizemos, na Análise de Discurso, sujeitos e sentidos constituem-se em um processo de reciprocidade, os sentidos não são neutros, e o sujeito é interpelado pela ideologia e pelo inconsciente, noção essa sempre presente nas elaborações de Pêcheux sobre a subjetividade.

Pêcheux buscou, na teoria do imaginário, fundamento para descrever o funcionamento do discurso, ele afirma que “o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro.” (PÊCHEUX, 1997, 82). Neste jogo dos imaginários, o sujeito é levado a acreditar que o que diz é seu, ou seja, que é senhor do seu próprio dizer, assim, ele é levado a ocupar o seu lugar em um dos grupos ou classes de uma determinada formação social. A ideia de liberdade, portanto, trata-se de uma “ilusão” necessária para que o sujeito não perceba seu assujeitamento ideológico. Ora, sob os discursos da sociedade tecnológica digital não é raro encontrar afirmações categóricas sobre a liberdade que é oferecida nas trocas virtuais, todavia, ao relacionarmos a tecnologia com a guerra, podemos explicitar que a liberdade oferecida pelo digital é uma ilusão de liberdade, pois somos vigiados o tempo todo na *sociedade de controle*. Cada um tem liberdade, como definiu Pêcheux, para ocupar o seu lugar específico na formação social capitalista tecnológica, como outrora o foi na sociedade capitalista.

O inconsciente é conceituado em diversos momentos históricos, desde Freud até os últimos escritos de Lacan. Uma das máximas clássicas lacanianas é a de que o inconsciente “é

estruturado como (*se fosse*) uma linguagem” (LACAN, 1988, p. 25 – grifo nosso) e não *como linguagem* ou *em linguagem*, pois, se assim o fosse, o *real* seria representável e não o é. Podemos dizer, então, que há uma estrutura inconsciente, tal como toda a forma de linguagem apresenta uma organização própria, o inconsciente também tem uma ordenação, apesar de não poder ser tomado em sua totalidade. Se somos assujeitados ao inconsciente, os traços dessa estrutura psíquica também causarão efeitos no modo como nos relacionamos socialmente, no modo como produzimos sentidos. Importante dizer que o inconsciente, antes de ser uma estrutura biológica individual, perpassa a todos socialmente, lega às gerações futuras modos de ser e de viver que já foram protagonizados em outros momentos históricos. Podemos dizer que o inconsciente atravessa o histórico e não tem fronteiras geográficas, *o inconsciente é um discurso transindividual* e, nesse sentido, é que nos detemos na produção de subjetividades através do digital, acreditando que, tanto a psicanálise quanto a teoria do discurso permitem-nos pensar a constituição de um sujeito social atravessado pelo simbólico. A próxima sequência fílmica retorna a esse tema. Em uma hora, quatro minutos e cinco segundos de filme, símbolos em vermelho e preto são apresentados ao espectador, misturando-se rapidamente. O som acompanha o frenesi das cenas, uma orquestra vigorosa produz a atmosfera tensa com que as imagens chegam à tela sucessivamente, conferindo um ar grave à cena na qual aparecem os símbolos do comunismo, do nazismo, de filosofias e religiões: a trama do sujeito e do sentido tecida pelo simbólico e pelo histórico. Esses símbolos apresentam a filiação dos sentidos à ordem do discurso, à cadeia infinita de discursos em que se inscrevem as discursividades.

Ao final desta sequência, a câmera foca em uma engrenagem que nos remete à Vertov e ao componente maquínico do próprio fazer do cinema, bem como ao seu funcionamento de trazer à tona, ou à tela, as disputas ideológicas que perpetuam a luta de classes em sua infinita reprodução e transformação. O simbólico remete, em nossa interpretação, à constituição subjetiva contemporânea pela disputa, pela violência, pela guerra ideológica binária que levou tantos sujeitos à morte. Se o motor da história é a luta de classes, esta é a sequência fílmica em que é explicitado este posicionamento marxista através do uso de alguns elementos como as engrenagens, as cores vermelho e preto e os símbolos selecionados para a composição dessa sequência. A próxima sequência fílmica reitera a interpretação que produzimos da anterior, fazendo também relação com a sociedade do consumo. Estamos em uma hora e sete minutos de filme decorridos, as engrenagens em vermelho e preto surgem com números em preto e branco que formam códigos de barra em tons de cinza. A relação entre o consumo e a violência será elaborada na próxima sequência em que aparecem na tela imagens de explosões,

árvores sendo atingidas retornam ao tema da guerra e dos testes nucleares, o qual é repetido exaustivamente ao longo de toda a narrativa. Imagens de lançamento de foguetes e de armas de destruição em massa reafirmam a importância dos conflitos bélicos na contemporaneidade, no meio de tudo isso: o sujeito.



Imagem 83 – Códigos de Barra (01:07:21)



Imagem 84 – Tela é espelho (01:03:05)

Surge a sequência fílmica em que aparecem imagens de crianças brincando em um parque e sobrepostos a elas aparecem na tela ícones da informática, e ao final aparece a imagem do reflexo do rosto de um adolescente na tela de um computador, o que chamou nossa atenção. Interpretamos essa sobreposição entre imagens de crianças e ícones como uma marca da condição da constituição subjetiva contemporânea pelo digital. O reflexo do rosto do jovem na tela marca a subjetivação das novas gerações pela tecnologia digital, afinal é nas redes sociais que se dão as trocas entre sujeitos e objetos simbólicos no século XXI, a troca de olhares foi substituída por um olhar atento às telas que desnudam o mundo para o sujeito. Com base nas cenas nas quais observamos os sujeitos em suas práticas sociais, podemos dizer que o documentário produz sentidos, menos sobre o digital em si do que sobre a relação entre ele e os sujeitos.

5.2 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 2: A RESISTÊNCIA DO SUJEITO



Imagem 85 – Revolta (01:10:42)



Imagem 86 – Menina Aterrorizada (01:14:08)

Uma hora, dez minutos e quarenta e dois segundos, sujeitos enraivecidos são o foco. Imagens de arquivo mostram as disputas bélicas, a violência aparece estendida à vida dos civis. Nesta sequência assistimos às inóspitas consequências da violência civilizada, aquela que toma o cotidiano de todos sem pedir licença. Angústia, cansaço, raiva, desespero são emoções pelas quais o espectador passa junto aos sujeitos que aparecem na tela em situações tristes. Uma hora e treze, obras de arte misturam-se em um mosaico, umas surgem das outras, parece-nos que a relação traçada aqui é entre a arte e a guerra, ou melhor, entre a destruição da possibilidade de se produzir arte em meio a uma situação de terror, medo, desespero, lembrando-nos, ainda, da necessidade de se produzir arte para sobreviver ao turbilhão do processo civilizatório. Há cenas de agressão entre civis, entre militares e civis denotando o abuso da autoridade sobre pessoas indefesas. Muita turbulência e caos são os sentidos que essas imagens nos conduzem a produzir.

Uma hora, quatorze minutos e oito segundos, as imagens de uma menina aos prantos, e de um homem em total desespero: desamparo e tristeza comovem, pois sabemos que não

são imagens encenadas, são registros da barbárie humana, das consequências humanas da guerra entre as nações, da natureza mórbida do homem, da pulsão de morte através da qual o homem busca a destruição de outros seres humanos, e de sua própria destruição. Há algum considerável tempo, nos idos de 1900, Freud vivia um momento histórico do qual partiu para escrever a famosa obra: *O mal-estar na civilização* (ou *na cultura*) a propósito da irrupção de uma forma peculiar de violência na II Guerra Mundial, qual seja, a da projeção da raça ariana no cenário mundial como única estirpe merecedora de continuar sua história na face da Terra. Neste projeto, a Alemanha mergulhou em uma batalha antissemita em prol da aniquilação de todo o ser vivo contrário aos seus desígnios, incluindo, além dos judeus, homossexuais, revolucionários de toda ordem, comunistas, simpatizantes ou defensores de quaisquer dessas “aberrações” que colaboram para corromper a moral, a família, a ordem, os velhos e, sempre, bons costumes, de alguns poucos eleitos. Freud discorre, nessa obra, sobre a violência inerente a toda adaptação do sujeito ao seu entorno social:

Nas últimas gerações a humanidade fez progressos extraordinários nas ciências naturais e em sua aplicação técnica, consolidando o domínio da natureza de modo antes inimaginável. Os pormenores destes progressos são conhecidos; não é mister enumerá-los. Os homens estão orgulhosos dessas realizações, e têm direito a isso. Mas eles parecem haver notado que esta recém adquirida disposição de espaço e de tempo, esta submissão das forças naturais, concretização de um anseio milenar, não elevou o grau de satisfação prazerosa que esperam da vida, não os fez se sentirem mais felizes. Dessa constatação deveríamos concluir apenas que o poder sobre a natureza não é a condição única da felicidade humana, assim como não é o único objetivo dos esforços culturais, e não que os progressos da técnica não tenham valor nenhum para a economia de nossa felicidade. (FREUD, 2011 [1930], p. 32)

Para Freud está claro que os progressos científicos e técnicos da humanidade não tiveram consequências significativas para o contentamento dos sujeitos, embora se orgulhem de tantas descobertas e invenções, o grau de satisfação dos sujeitos com a sociedade que criaram não é alto. As conclusões do psicanalista poderiam ser atribuídas ao tempo presente, momento em que se explicita cada vez mais a distância entre a obtenção de bens, de uma vida materialmente confortável, e a felicidade. O que acontece é que a produção incessante de “objetos de desejo” pela sociedade de consumo tem praticado o processo de sublimação por nós, dizendo-nos, através de anúncios publicitários, o que pode sanar nossa falta, seja simbolicamente, seja materialmente. Como Marx já previa: a fetichização da mercadoria, a tomada de nosso inconsciente pela demanda do capital impede que os sujeitos percebam suas reais condições de existência e assujeitamento. Assim, os processos de produção e de consumo tendem a ser naturalizados, pois, afinal, somos fruto da demanda do outro. Qual

seria o problema em aceitar a demanda da prática técnica? O que se propõe a expor o documentário, vemos o perigo da formação de um imaginário baseado no comportamento de massa, em um padrão universal, ocidental e branco, uma adaptação à homogeneidade de valores e práticas sociais. A substituição da variedade pelo binário zero ou um, como Freud pôde constatar outrora, costuma resultar em barbárie, ou seja, na redução das possibilidades de subjetivação.

As imagens de revolta dos sujeitos quanto às forças que os oprimem atualizam a disputa histórica, a luta de classes. O incômodo do sujeito com o processo civilizatório em *Naqoyqatsi* reafirma a assimetria entre aqueles sujeitos com poder de tomar decisões quanto ao desenvolvimento científico-tecnológico da sociedade, e aqueles a quem só resta ocupar o lugar de consumidor, usuário, dos bens de consumo que possibilitam a circulação nos ambientes virtuais. As cenas de revolta apontam para a falha no funcionamento dessa ordem social constituída pelo digital, apontam para a contradição do sistema capitalista-tecnológico: ele foi estruturado de modo que, mais uma vez, o lucro de poucos seja o resultado do trabalho de muitos. A revolta de sujeitos, nos mais diversos lugares do mundo, quanto às determinações de governos e empresas sobre o acesso à informação e à possibilidade de produção de conteúdo, demonstra que muitos interesses sociais não estão sendo contemplados sob o planejamento neoliberal do progresso no âmbito da rede mundial de computadores. Nesse sentido, ativistas, filósofos, técnicos e engenheiros, dentre outros sujeitos preocupados com os rumos dessa sociedade tecnológica digital tal como vem sendo constituída, alertam para os perigos de um sistema mundial de informações sob domínio dos interesses mercadológicos, como já discutimos anteriormente. Todos os esforços para que a constituição da sociedade tecnológica digital fosse atrelada à lógica capitalista da produção para o consumo, por mais que se tenha tentado apagar o rastro de violência que essa lógica impôs, não foram suficientes para impedir que objetos simbólicos como *Naqoyqatsi* fossem produzidos, no intuito de questionar, junto aos sujeitos, o modo de organização social que nos foi dado a experimentar.

No trecho do poema de Drummond, *Eu, etiqueta* (*Por me ostentar assim, tão orgulhoso/de ser não eu, mas artigo industrial,/peço que meu nome retifiquem./Já não me convém o título de homem./Meu nome novo é coisa./Eu sou a coisa, coisamente.*), é denunciada a descaracterização do sujeito promovida pela sociedade do consumo, na qual o sujeito deve abrir mão de sua subjetividade, para tornar-se *coisa, coisamente*. Não podemos deixar de pensar que o poeta dialogava com Marx nesse momento, criticando a nova forma de produção de subjetividades que observamos contemporaneamente, a *fetichização* da

mercadoria que sempre funcionou pela via do simbólico. Dentre os grandes literatos, preferimos Drummond pelo seu discurso sensível ao mundo que o circundava, certamente, sua crítica austera e, ao mesmo tempo, divertida causou estranhamento na época em que foi formulada. É bem provável que hoje aqueles que o acusaram de pessimista, injustiça constantemente feita às almas sensíveis, concordem com sua crítica nada velada ao modo de organização social que construímos sob a denominação de progresso, que progresso? Pêcheux, na obra *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento* (1990), ao discutir sobre as “coisas-a-saber” (1990, p. 34), definidas como “conhecimentos a gerir e a transmitir socialmente” (PÊCHEUX, 1990, p. 34), diz que “o processo de exploração capitalista, por exemplo, constitui incontestavelmente uma coisa-a-saber, da qual os detentores de capitais aprenderam a se servir tanto, e, às vezes, melhor que aqueles que eles exploram” (PÊCHEUX, 1990, p. 37). Podemos dizer sim a Pêcheux, pois este foi o movimento do capitalismo desde sua época e, hoje, percebemos que seus efeitos têm sido ampliados, exatamente por que os explorados não percebem a exploração, menos ainda quando estão iludidos pelas variadas opções que lhes são oferecidas no plano simbólico, notadamente tecnológico.

Qual é a condição de assujeitamento do sujeito na era digital? O que a sociedade digital tem em comum com o *modus operandi* do sistema capitalista? Em minha dissertação (2007) pude apontar para algumas conclusões a esse respeito, investigando a noção de *trabalho*, podemos dizer que a *formação social* capitalista é imperialista, é dominadora, é masculina, é violenta, é um sistema de opressão do sujeito por meio do trabalho. É por meio do trabalho que se dá a expropriação do sujeito, expropriação de seu tempo, de seu espaço, de sua própria vida cotidiana em prol da aquisição do mínimo para existir na sociedade capitalista: o dinheiro. Aqui nos baseamos em Marx que discutiu e comprovou esta tese e, hoje, o trabalho continua a ser a medida de existência social dos sujeitos nos sistemas sociais regidos pelo capitalismo. Produção de alimentos, produção de roupas, mas também produção de toda a sorte de objetos culturais, músicas, filmes, marcas, símbolos que se constituem de pré-construídos socialmente institucionalizados mobilizados em *Naqoyqatsi*. Não estamos tratando aqui da mídia em seu funcionamento institucional, entendemos que mesmo na comunicação de sujeitos através do rumor cotidiano, por exemplo, pode-se dizer que o fazer midiático é algo que sempre existiu, seja através do compartilhamento de histórias, lendas ou fatos do cotidiano. Nesse trabalho de produzir sentidos sobre algo ou alguém, constitui-se um imaginário compartilhado entre os sujeitos, um imaginário de que existe um modo de vida ideal e que este é o mesmo para todos que dele gostariam de compartilhar.

No sentido de discutir a relação entre o imaginário da sociedade de consumo e a produção de subjetividade, a obra *O tempo e o cão: a atualidade das depressões* (2009) da psicanalista Maria Rita Kehl traz elementos importantes para a compreensão do aumento dos casos de depressão na contemporaneidade. A autora traz para o contexto brasileiro a discussão de Freud, na obra *O Mal-estar na Civilização*, sobre o sofrimento dos sujeitos no processo de adaptação ao modelo civilizatório capitalista, um modelo que trouxe consigo: a responsabilização do indivíduo, via sujeito jurídico; e a ideologia do valor do trabalho enquanto conceito moralizante - “o trabalho dignifica o homem”. Kehl defende que a aparente “liberdade neoliberal” cobra um preço muito alto dos sujeitos, principalmente em nosso país, no qual 10% da população consome muito, 40% consome de forma mediana e 60% não consome nada, ou consome muito pouco. Esse paradoxo da “sociedade do consumo”, no Brasil e nos demais países economicamente frágeis, demonstra que o efeito de homogeneização social jamais se dará integralmente. No entanto, o apelo universal ao consumo, via publicidade e propaganda, não discrimina aqueles que podem comprar daqueles que não podem, esta não seria uma atitude neoliberal. Afinal, o consumo diz quem nós somos; o quanto valem e, caso saibamos que esta é a regra do jogo, pode ser que nos voltemos contra aquilo que nos distancia uns dos outros. Como a autora salienta, o imperativo do gozo comanda: “Você merece” é o apelo narcisista da publicidade: você pode mais que o outro; você é especial e pode, inclusive, fazer o que é mais interessante em uma sociedade regida pela competição, nas palavras da autora, consumir não é suficiente, é preciso “foder com o outro”. A dominação, a violência e a ganância são valores que a cultura capitalista dissemina. A propaganda, portanto, vende a exclusão – exclui aquele que não tem o “poder de compra”. Infelizmente, haveremos de constatar que “Uma economia que apenas concentre o capital não produz uma sociedade rica, do mesmo modo como as razões do mercado estão longe de produzir uma sociedade justa ou razoável” (2009, p. 89).

Pelbart diz que há uma formatação da subjetividade via trabalho imaterial, assim “a *condição* do trabalho imaterial é a produção de subjetividade, o *conteúdo* do trabalho imaterial é a produção de subjetividade, o *resultado* do trabalho imaterial é a produção de subjetividade” (PELBART, 2000, p. 37). Entendemos que o autor se refere, com o termo “imaterial”, ao que chamamos simbólico, pois qual outra forma haveria de se produzir subjetividade, senão pela via da persuasão, da sedução, do imaginário pelo simbólico? Qual subjetividade estaria sendo produzida enfim? O sujeito consumidor produzido pelo, e mola propulsora do, capital. Nas palavras de Pelbart: “o capital se apropria da subjetividade em escala nunca vista, a subjetividade é ela mesma um capital de que cada um dispõe,

virtualmente, com consequências políticas a determinar.” (PELBART, 2000, p. 38). O resultado desse processo de produção de subjetividade é o fim da possibilidade de singularização, é o extermínio da própria condição de ser sujeito em processo, pois, para isso, é necessário resistir; mas a sedução simbólica não permite que isso aconteça, usa da saturação para capturar o sujeito nas malhas da ilusão monetária.

Talvez a implicação maior dessa constatação seja a de que, sem poder sair desse ciclo, o sujeito perceba-se incapaz de qualquer movimento e acabe por abrir mão de qualquer reflexão, ou ação, sobre suas atitudes automatizadas. Citando Hansen, Pelbart diz que “o pensamento da oposição não é mais operante na cultura; e em que as oposições do pensamento não dão conta da ausência de pensamento de oposição” (HANSEN apud PELBART, 2000, p. 42). O que, no mínimo, representa uma grande perda para a vida em sociedade, pois, tal como Rancière postula com sua noção de “desentendimento”- que não deve ser confundido com o conflito, pois “incide geralmente sobre a própria situação dos que falam” - não há política sem dissenso, para que o poder seja negociado, e não simplesmente monopolizado por aqueles que, historicamente, já estão no lugar de vencedores, é necessário que os sujeitos sejam protagonistas de seu desejo e reflexivos em relação à produção de subjetividade que os cerca. Lacan já nos chamava atenção para a importância de não se abrir mão do desejo...

Kehl defende que o conformismo, na sociedade contemporânea, seria originário da “sedução exercida pelas formações imaginárias predominantes no estágio atual do capitalismo. Tais condições da vida social não são alheias ao sujeito da psicanálise” (Ibid., 90), podemos relacionar esta afirmação ao que diz Pelbart, seguindo Hansen, a respeito da ausência de pensamento de oposição, pois o que resta é “dar a mão à palmatória” diante da realidade que se apresenta, de forma fatalista, para o sujeito. A autora explica a relação constitutiva entre o social e a subjetividade:

A instância do supereu, herdeira das interdições e das moções de gozo que caracterizam o complexo de Édipo, também pode ser considerada uma representante da realidade social no psiquismo, a operar através da proposição de ideais do eu e da regulação da oferta de modalidades de gozo. O supereu exige que o sujeito goze, ao mesmo tempo que o proíbe de gozar. A solução de compromisso entre esses dois mandatos impossíveis se dá pela via da *adesão do eu aos ideais que, em última instância, são formações imaginárias organizadoras do campo social, variáveis de cultura para cultura*. Os ideais do eu nunca são puramente individuais; eles se formam pela via das identificações que incluem necessariamente o Outro, os Outros. (2009, 91 – grifo meu)

Khel relaciona a sétima, das dezoito teses de Benjamin, no texto *Sobre o conceito de história*, ao conceito de “história dos vencedores”. Na tese em questão, o autor defende que “Os bens culturais são os despojos. Não há monumento da cultura que não seja “um monumento da barbárie”. Assim como a educação é um processo bárbaro de “transmissão da cultura”, por isso, o materialista histórico “se desvia dela”. (BENJAMIN, 1985, p. 225). Essa crítica ao historicismo que equipara a história dos vencedores ao triunfo inevitável do Bem, segundo a autora, é exatamente o que os defensores do capitalismo neoliberal fazem: projetar as motivações e razões próprias do investidor capitalista para explicar a história humana, de modo a “anular toda a esperança de transformação do estado vigente da vida social.” (KEHL, 2009, p. 83). Afinal, se as formas de dominação impostas pelos vencedores representam o triunfo do Bem, o que esperar do futuro? Resta aos perdedores, portanto, a conformidade da “identificação afetiva com os vencedores”, a *demissão subjetiva* (KEHL, 2009, p. 58) através do fascínio pelos vencedores que produz, ainda, um “apagamento da memória das atrocidades cometidas pelos mais fortes em sua escalada triunfal” (KEHL, 2009, p. 86), no entanto, restam sempre os *sem parcela* de Rancière, aqueles que ousam pensar por si mesmos como explicitou Pêcheux, os sujeitos que resistem contra a aniquilação.

Jameson, na obra *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio* (1997), defende que o desenvolvimento da produção, apesar de já ter sido vislumbrado por Marx, apresenta agora “algo novo e historicamente original: a penetração e colonização do Inconsciente e da Natureza, ou seja, a destruição da agricultura pré-capitalista do Terceiro Mundo pela Revolução Verde e a ascensão das mídias e da indústria da propaganda” (JAMESON, 1997, p. 61). Dessa forma, o autor alude ao que Baudrillard, Debord e Lacan já haviam constatado: a captação do imaginário pelo simbólico, assim como a tomada do real pela simulação, ao mesmo tempo em que o simbólico vem disfarçado de ficção. Como podemos perceber, as relações contemporâneas de produção tornaram-se mais complexas, ao penetrarem o mundo sensível através da produção de subjetividades.

Assim como não sabemos o que o destino nos reserva, Lacan retoma as noções de *tyche* e *automaton* de Aristóteles para elaborar uma diferença essencial da causa com a qual haveremos sempre de lidar: *tyche* corresponderia ao *real*, tem relação com o destino, o que é irrepresentável, mas aparece, irrompe na cadeia significante, ou seja, no *automaton*. Consoante Maliska: “o acaso como real é aquilo que irrompe na contiguidade da rede de significantes. A *tyche* expressa o real de um acaso, que está alheio a qualquer investimento da qualidade humana” (MALISKA, 2010, p. 68). Entendemos que o *real* nos impõe sua falta de lógica, de ordem, de organização, nos obrigando a aceitar que a vida é incógnita, é devir. Na

AD, diríamos que o real está no eixo paradigmático do interdiscurso, em todas as possibilidades que virão a ser, ou não; entretanto, às vezes, este *real* dá pistas de sua existência emergindo na superfície do eixo sintagmático, na cadeia significativa, no intradiscurso e é aí que os psicanalistas e analistas se encontram: mergulhando nas brechas, nas falhas, nos equívocos, enfim, na hiância. *Naqoyqatsi* apresenta em sua cadeia fílmica essa falta de lógica que nos remete a um *real* indizível sobre a tecnologia, seu caos estrutural. *Naqoyqatsi* apresenta-nos esse caos através da sobreposição de tempos históricos possibilitada pela montagem de imagens de arquivo e imagens digitais, criando um efeito de sobreposição entre o mundo virtual e o mundo histórico, delineando infinitas relações de sentido sobre a sociedade tecnológica contemporânea que é constituída pelo digital, materialidade que perpassa toda a formulação fílmica, através dos efeitos visuais digitais, as diferentes regiões do saber, as instâncias ideológicas, bem como os processos de subjetivação.

5.3 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 3: TEMPORALIDADE E PRÁTICA SOCIAL

Velocidade é violência (VIRILIO, 1984)

Vinte e sete minutos de filme se passaram. Lentamente a imagem de um raio-X, ou ultrassom, de um corpo humano é replicada na tela, a música é melancólica, mais calma do que antes, parece um tempo para que o espectador assimile o turbilhão até agora assistido, a fim de que se tranquilize do choque de imagens sofrido. A aceleração dá lugar a um tempo estendido, tanto as imagens quanto o som serão reconfortantes entre os vinte e seis e trinta e um minutos de filme. Durante esses cinco minutos que, em comparação ao turbilhão de imagens que ocorreu nos últimos vinte e cinco minutos de filme, parecem uma eternidade, vemos de perto as expressões faciais de pessoas de diversas etnias, são homens e mulheres conversando, sorrindo, trocando afeto, carinho, interagindo em um momento de descontração. Essas imagens são apresentadas de forma circular, focando em cada um dos participantes cujas expressões faciais parecem atenuadas em tons de cinza e, ao mesmo tempo, acentuadas pelo preto e branco predominantes nas cenas. Há uma iluminação singular que produz um efeito etéreo sobre esses sujeitos que não parecem se incomodar, ou mesmo notar, a câmera que vagarosamente os capta em conversa cujo tom parece ser leve e harmonioso. Há sorrisos, troca de olhares, gestos amigáveis e suaves, um tempo que transcorre lentamente na

convivência mútua dos sujeitos ao redor de uma mesa, um tempo que parece estar sendo aproveitado, degustado, apreciado no ritmo da mera existência. A cadência da música e o ritmo das cenas desaceleram, o tempo se estende, criando na tessitura fílmica um contraste que produz sentidos, pois vínhamos de um ritmo acelerado e chegamos em um oásis tranquilo em que as imagens que nos são dadas a interpretar causam conforto frente à turbulência do movimento incessante feito até aqui. Antes dos trinta minutos de filme, ganhamos uma pausa do mundo frenético, do ritmo alucinante das imagens, sem tempo para reflexão do espectador.

Sobre esse modo frenético de apresentar as imagens, podemos dizer, ainda, que é a materialização, no audiovisual, daquilo que Virilio conceituou com o termo *dromologia*, um modo de funcionamento da sociedade capitalista cujo intuito é sempre produzir/lucrar mais em menos tempo. *Dromologia* é, portanto, um neologismo inventado por Virilio a partir da palavra grega *dromos* para expressar a ideia de uma *lógica da corrida*, uma economia política da velocidade que é o elemento central da sociedade contemporânea que privilegia a mobilidade, produzida com base na correspondência entre o equivalente-velocidade e o equivalente-riqueza. Virilio data a Revolução Industrial como marco inaugural da revolução dromocrática que possibilitou “fabricar velocidade com o motor a vapor, e depois com o motor a explosão.” (VIRILIO, 1984, p. 51). Inaugura-se, assim, uma nova lógica de percepção do mundo, uma logística da percepção da qual o digital, assim como o cinema, faz parte. *Poder-mover* é a logística da guerra; *poder-comover* é a logística da percepção. O cinema tem a potência de comoção do espectador, comoção que resulta da ação da velocidade do simbólico sobre os sentidos, o *poder dromoscópico* (VIRILIO, 1984) rouba do sujeito o tempo para reflexão e põe em causa a própria realidade.

Uma pausa para olhar outros rostos, sorrindo, trocando olhares, fruindo o passar do tempo coletivamente, acentua, de forma contrastiva no fio-do-discurso de *Naqoyqatsi*, o incômodo que a aceleração das sequências fílmicas anteriores causou. A percepção da passagem do tempo, e das cenas na tela, de forma veloz ou lenta, afeta o modo como as interpretamos. Não é por acaso que são repetidas essas passagens de tempo estendido, ao longo da formulação fílmica, elas são necessárias para o descanso do espectador, pois, em seguida, há um retorno ao fluxo alucinante de imagens. Podemos, então, relacionar essa aceleração e desaceleração das cenas à questão da aceleração do tempo produzida pelo modo de produção dominante que produz a estranha, e familiar, sensação de que o tempo passa mais depressa, de que há mais coisas a serem feitas e menos tempo para executá-las. Essa sensação de sobrecarga contradiz o ideário da facilidade que o uso de artefatos digitais traria para nosso cotidiano. Ao contrário disso, a “tecnologia não nos dá nada mais, ela nos interrompe

diferentemente.” (VIRILIO, 1984, p. 42). Logo, não é a facilidade de nos conceder mais tempo o que a tecnologia digital faz, ela cria formas de usar, inclusive, o tempo que teríamos para reflexão, minando, além de nosso tempo produtivo, o tempo de lazer e convivência que teríamos “ganho” teoricamente com o progresso tecnológico.



Imagem 87 – Rosto em raio-X (27:36)



Imagem 88 – Expressões faciais e gestos (28:42)



Imagem 89 – Olhar atento ao outro (29:44)



Imagem 90 – Afeto (30:59)

Por estarmos afetados pela velocidade, não percebemos dessa forma a velocidade da globalização, a velocidade da tomada de mercados, a velocidade da banda larga, a velocidade da fibra ótica, dos satélites, das metralhadoras, dos jatos e mísseis, da circulação de informações com a rede mundial de computadores. Para perceber a aceleração necessitaríamos estar em ritmo menos acelerado. A sociedade do consumo aumentou exponencialmente sua produção de bens e, também, de consumidores. Ao longo das últimas décadas, a velocidade do mercado chegou ao nosso cotidiano através da ideia de *vida corrida*, da *correria* em que a maioria dos sujeitos se encontra absorvida, uma corrida da qual nunca se atinge o final, pois a produção de desejos nos chega de forma constante. Através de nossas relações criadas no espaço digital temos, por exemplo, acesso a propagandas de bens e serviços que apresentam oportunidades de realizarmos nossos desejos mais profundos em um rápido clique. Chegamos à Era do Instantâneo e sequer notamos a violência que nos toma através dessa velocidade, dessa aceleração do cotidiano que, com a tecnologia digital, atingiu seu ápice.

Logo, resistência é desacelerar, o antídoto contra a *dromologia* é o mesmo que Reggio utiliza em sequências da formulação fílmica de *Naqoyqatsi*: estender o tempo, fruir cada segundo lentamente. A desaceleração de algumas sequências do documentário nos leva a essa interpretação de que a pausa, a lentidão é o que resta aos sujeitos enquanto resistência não violenta ao turbilhão civilizatório do qual o digital é elemento agravante. Um exemplo de pausa de resistência é a greve, pois com ela se produz uma barricada no *tempo*, é isso o que ela interrompe: o tempo da produção; por isso, hoje, é proibido parar, a greve torna-se, assim, o pior dos abusos, um abuso contra a velocidade/violência do capitalismo tecnológico. A velocidade com que nos chegam as cenas aceleradas de *Naqoyqatsi* nos violenta física e emocionalmente, gerando um efeito de desconforto em relação à turbulência que nos envolve, é quase um insuportável de se assistir, insuportável que remonta ao *real* da história para o qual não podemos olhar, tal é seu pavor. A velocidade do digital é metaforizada, na tessitura da formulação fílmica, nas cenas de tubos em espiral, fios que correm o globo, sequências que em poucos segundos nos remetem ao tempo que escorre durante as trocas virtuais. Nesse sentido, concordamos com Virilio quando esse diz que nós: “temos de politizar a velocidade, seja a velocidade metabólica (a velocidade do ser vivo, dos reflexos), seja a velocidade tecnológica. Temos de politizar a ambas, porque nós somos ambas: somos movidos e nos movemos.” (VIRILIO, 1984, p. 37), politizar a velocidade seria produzir a pausa necessária para reflexão sobre nossas vidas, sobre o modo como o processo civilizatório nos toca

enquanto sujeitos sensíveis. A pressa com que os progressos científico-tecnológicos avançam cerceia os sujeitos da participação ativa nas decisões que irão afetá-los socialmente. Virílio, assim como Rancière, registra seu posicionamento contrário ao desaparecimento do político, ele diz: “existe trabalho a ser feito, o trabalho epistemo-técnico (...) para restabelecer o político num tempo em que a tecnologia já não divide matéria e espaço geográfico (como era o caso nas antigas sociedades democráticas) mas em que a tecnologia divide o tempo – e eu diria: o esgotamento do tempo.” (VIRILIO, 1984, p. 35-36). Nessa reflexão que interpretamos em relação às imagens desaceleradas de *Naqoyqatsi*, o elemento *tempo* aparece como crucial para que se entenda o funcionamento da materialidade digital, é o tempo dos sujeitos que se torna a matéria mais valorizada nas trocas do capitalismo tecnológico digital, que se instaurou a partir da virada entre os séculos XX e XXI, pois é o tempo dedicado ao consumo e produção de objetos simbólicos que faz girar o capital neste século, mais do que o consumo dos objetos. O sujeito consumidor do digital também é funcionário das redes sociais, dos aplicativos que costuma julgar usar, produzindo seu próprio conteúdo, gratuitamente, para exposição nas mídias sociais. Entremeadas a essas práticas, estão as práticas da sociedade de consumo: publicidade, anúncios, campanhas de instituições públicas e privadas trabalhando na cooptação do tempo dos sujeitos com a finalidade de esgotá-lo, ocupar todo o instante no qual o sujeito pudesse se esconder, foragido da participação do novo círculo do capital que intenta nos cercar: as tramas do digital que a tudo alcança, tudo homogeneíza e atravessa. Em *Naqoyqatsi*, a velocidade com que esse processo aconteceu/acontece é materialmente tematizada através do efeito de aceleração das cenas. A desterritorialização foi a questão do final do século XX com a globalização, logo, no século XX colonizou-se o espaço; neste século é a colonização do tempo que será predominante, e o digital foi a materialidade que deu conta desta dimensão, tomando o tempo dos sujeitos em plataformas de *streaming*, redes sociais, redes de notícias que atualizam seu conteúdo em tempo real, modos variados de captação e formação de um imaginário de multiplicidade criado através da ilusão de se tem mais, apesar de ser sempre mais do mesmo.

Essas sequências fílmicas em que o tempo parece se estender se opõem a todas aquelas em que vimos sujeitos até este momento, pois antes só havia aceleração, cadência binária, máxima atenção e foco no desempenho físico, na performance dos sujeitos, valores compartilhados pelo militarismo, capitalismo, esportes e ciência foram estendidos aos corpos dos sujeitos – atletas, cientistas, militares. Agora a atenção se volta aos sujeitos em suas práticas cotidianas, em um recorte da vida ordinária, o foco da câmera nos rostos, nos olhos, na leveza de gestos e expressões de afeto nos remetem à *vida de improviso*, que Vertov tentou

registrar em seus documentários, desenrolando-se diante da câmera em um *efeito de realidade* cuja produção os documentaristas dominam. Para o espectador é um oásis em um deserto de pressa, confusão, guerras, competições, imagens televisivas, exames médicos, imagens de acontecimentos bélicos e científicos, temas entrelaçados por meio de efeitos visuais, da edição digital das imagens. Tanto a aceleração quanto este momento de relaxamento fazem parte do cotidiano de todos os sujeitos cuja vida é dividida entre as obrigações impostas pelo convívio em sociedade, e as relações íntimas que os apartam e, muitas vezes, lhes permite sobreviver ao turbilhão que é o processo civilizatório. Outras formas de relações humanas, neste momento, nos são apresentadas, talvez, como uma via de fuga da *lógica da corrida* que domina a sociedade contemporânea. Nessa referência à *vida de improviso*, interpretamos, como dissemos anteriormente, que a pausa é a única forma de resistência diante do turbilhão, perante a exigência de máximo desempenho. Uma pausa é o que o espectador experencia neste momento de *Naqoyqatsi*, um tempo distendido que contrasta com tudo que vinha se construindo na tela até agora, como se lhe fosse dado um tempo de presente para a reflexão.

O cinema de Vertov trazia essa mesma proposta que Reggio revisita em algumas sequências do seu documentário, conforme Ramos:

As propostas contidas no cine-olho vertoviano estão por inteiro voltadas para o explorar dos efeitos da montagem cinematográfica, como forma de construção. Mas há outro conceito esquecido, presente nos escritos do diretor. Trata-se do que Vertov chama de ‘a vida de improviso’, termo que traz uma interessante análise da tomada propriamente, voltada para o acaso e para a indeterminação. É esta visão do documentário como narrativa capaz de captar ‘a vida de improviso’, que irá levar o crítico francês George Sadoul a proclamar, no início dos anos 60, Vertov como pai do Cinema Verdade. (RAMOS, 2001, p. 203-204)

Aqui não podemos deixar de mencionar a aproximação possível entre *O homem com a câmera* (VERTOV, 1929) e *Naqoyqatsi* (REGGIO, 2002), pois nos dois casos estamos diante de montagens de tomadas do cotidiano de determinada sociedade. Vertov filma a vida em seu decorrer “natural”, mas sempre enfatizando o caráter de criação da realidade, inclusive, com a inserção do personagem do *homem com a câmera* na formulação fílmica. A circunstância da tomada não é o mais importante em *Naqoyqatsi*, mas há cenas que remetem a essa instância. No documentário de Reggio, o atravessamento de outras mídias vem antes da circunstância da tomada, e os efeitos de sentido decorrem do tratamento das imagens, da inserção de cada uma em uma cadeia através da montagem que serve como linha que reúne e organiza as cenas.

Entendemos que Reggio se utiliza de metáforas audiovisuais para discorrer sobre essa questão da temporalidade experienciada pelo sujeito. Interpretamos essa metáfora como

referência à origem revolucionária do documentário de Vertov cujo modo criativo de narrar foi caracterizado como “cinema verdade” ou “cinema-olho”, através do qual o cineasta organizou um recorte de cenas extraídas de captações fílmicas da realidade empírica. Gesto esse que é reproduzido por Reggio em *Naqoyqatsi*, na ambição do cineasta de construir um panorama audiovisual da vida contemporânea. A produção de Vertov desafiava as normas já existentes para a produção audiovisual em sua época, questionando regras já estabelecidas para o gênero, inaugurando, portanto, um novo modo de fazer cinema, o documentário cuja função seria “re”apresentar a realidade empírica ao espectador. Embora não seja isso o que a crítica diga sobre o cinema de Vertov, ele parecia interessado em algo além de uma “re”apresentação da vida cotidiana. Podemos até concordar com os argumentos de críticos que percebem uma marca da posição ideológica do autor polonês, quanto àquela sociedade arrasada após a I Guerra Mundial. Parece que, desde sua primeira aparição, o gênero documental já veio investido de motivações ambiciosas em relação aos efeitos de sentido que poderiam ser engendrados a partir dele, efeitos que vão além da técnica de recorte e montagem de cenas, efeitos que buscam fazer com que certos dizeres saiam da insignificância para entrar na ordem da história. Queremos registrar, então, a filiação do gesto de Reggio, produzido em 2002, ao modo narrativo, e talvez ao posicionamento ideológico de Vertov nos idos de 1929.

Podemos dizer que, conceitualmente, *Naqoyqatsi* se posiciona neste lugar de ruptura, ou seja, é uma produção artística de tendência pós-estruturalista que foge ao “campo tradicional” documental, pois seu modo de reorganizar a realidade empírica a partir de fragmentos extraídos de variados arquivos audiovisuais da sociedade estadunidense, produzindo um todo, representa não só uma artimanha técnica, mas traz certa especificidade geográfica ao material que contribui para a compreensão das condições de produção em que se inscreve essa discursividade. Algumas das soluções inventivas, arranjadas pelo autor de *Naqoyqatsi* no sentido de quebrar regras pré-estabelecidas de produção de uma obra não-ficcional, seriam: a não utilização da linguagem verbal, do recurso voz *over*, da entrevista ou de depoimentos para, ainda assim, produzir um relato documental sobre a sociedade contemporânea. A ruptura, portanto, se dá no modo como o filme é produzido, como relato constituído por documentos/monumentos da sociedade capitalista, questionando as bases do documentário que seriam os próprios fatos, reapresentando os mesmos fatos sob um trabalho de edição digital, um invólucro que diz não só sobre a técnica cinematográfica, mas também traz subjacente a crítica sobre uma organização social em que a realidade é perpassada por camadas de artificialização digital até chegar ao espectador.

O modo como a *vida de improviso* está presente em *Naqoyqatsi* é através das cenas selecionadas para compô-lo, pois são todas imagens da sociedade na virada do século XX para o século XXI. No entanto, não é o caráter imprevisto que fica explicitado neste documentário, e sim a previsibilidade proporcionada pelo trabalho de artificialização das imagens que podemos remeter ao desenvolvimento da tecnologia enquanto produto da sociedade de consumo. Quais imagens escolher dentre tantas possibilidades? É necessário que algo saia da insignificância e venha a se atualizar na cadeia fílmica. No gênero documentário, a montagem e o cine-olho buscam imagens que tenham, na circunstância em que foram produzidas, certa intensidade e que sejam dignas de trazer a vida em seu “natural” transcorrer. Naturalidade essa questionada através da edição dessas imagens que as desloca de suas condições de produção, apesar de que se poder fazer remissão a essas condições desde que elas estejam acessíveis ao sujeito que assiste ao documentário.

5.4 SEQUÊNCIA DISCURSIVA FÍLMICA 4: DEVIR⁸

Uma hora e quinze minutos se passaram e agora o espectador é envolvido por um som cósmico que cria uma atmosfera espacial. Vemos imagens de rostos de diversas etnias. Dois minutos depois, assistimos a imagens do espaço, uma astronave a viajar em meio às estrelas. Um grupo salta de um avião e, neste voo de paraquedas, vemos mais satélites que também viajam pelo espaço tal qual os corpos dos paraquedistas. Estamos nos encaminhando para o final do documentário e o som cósmico continua, mais rostos surgem na tela marcando a diversidade étnica. Interpretamos que estas cenas finais apresentam uma possibilidade de esperança no futuro de nosso planeta, esta esperança no *devenir* residiria no necessário, mas nem sempre posto em prática, respeito às diferenças, ao valor da diversidade das espécies que habitam este planeta. A esperança deve ser depositada nos homens, nas mulheres, nas crianças que agem orientados pelo amor, e não pelas disputas, sejam elas esportivas, bélicas, políticas, científicas ou tecnológicas.

Naqoyqatsi começa e termina com imagens de sujeitos, no início somos apresentados a uma multidão indistinta a caminhar, no final são rostos cujos fortes traços étnicos aludem à

⁸ Não estamos nos referindo à noção de *devenir* teorizada nos mais diversos campos do conhecimento, mas à acepção dada ao termo por Heráclito, cerca de 500 a.C., que escreveu: “Tudo flui e nada permanece, tudo dá forma e nada permanece fixo./Você não pode pisar duas vezes no mesmo rio, pois outras águas e ainda outras, vão fluir.”. Nossa interpretação é de que o *devenir* diz respeito à potência de transformação da sociedade.

diversidade da espécie humana. Da multidão indistinta à riqueza multicultural, o documentário que tematiza a tecnologia digital não apresenta sujeitos nas cenas alusivas à materialidade digital.



Imagem 91 – Salto para o futuro (01:21:23)



Imagem 92 – Menino (01:15:01)



Imagem 93 – Mulher (01:15:18)



Imagem 94 - Homem (01:15:38)

As sequências fílmicas em que as imagens de computadores, teclados, circuitos e espirais de zeros e uns são apresentadas não incluem sujeitos. Eles estão presentes em outros momentos. Envolto pela indústria do entretenimento, pelo espetáculo midiático, pela indústria do consumo, iludidos em marchas militares, como observadores das vidas alheias, em descargas emotivas. São diversas as formas de apresentação dos sujeitos neste documentário, mas apenas uma a forma de apresentação da tecnologia digital. Interpretamos que a sociedade informatizada, por mais que tenha sido produzida, criada por sujeitos, é uma sociedade sem sujeitos, uma sociedade em que as máquinas ditam o ritmo e a performance ideal dos corpos.

Quanto aos movimentos temporais, ou seja, à cadência da formulação fílmica, alternam-se momentos de turbilhão em cenas aceleradas e apresentadas rapidamente em sequência, e outros momentos em que a lentidão da câmera, ou a duração estendida das cenas favorece à contemplação, à reflexão sobre o que está sendo apresentado na tela. Esses movimentos se alternam e apresentam contrastes, interpretamos que a alternância entre a rapidez e a lentidão diz respeito à aceleração do tempo, fruto da Modernidade, e à desaceleração exigida pelos nossos corpos. O devir, portanto, está relacionado à resistência, pois quanto maior a repressão, mais força de resistência haverá de se fazer a ela. Na teoria do discurso, aprendemos que é através da contradição, através do que não foi explicitado, através do deslizamento dos efeitos de sentido, que a ordem do discurso funciona. Entender a relação entre tecnologia, poder e democracia se faz relevante no momento histórico atual para que possamos organizar um futuro em que seja, ao menos possível preservar a humanidade do ser humano.

A violência, a guerra, os conflitos já se mostraram uma via muito dura e ineficaz para os problemas que compartilhamos. No entanto, gostaríamos de lembrar que, para haver grandes corporações de informática para além da *IBM* (que já atuava na II Guerra fornecendo suporte aos militares), foi necessário que outra vertente da tecnologia se expandisse: a científico-acadêmica, que ocasionou dois movimentos contraditórios, a saber, por um lado, a aliança entre indústria e tecnologia para produção e venda em larga escala de *personal computers* e, posteriormente, *mobile phones*; e, de outro, a resistência *nerd*, ou movimento *hacker*, em resumo, comunidades de sujeitos interessados na livre produção e circulação de conteúdos e programas computacionais de código aberto, gratuitos, buscando seguir o ideário *contracultural* sob o qual a rede também deveria servir aos interesses públicos (no sentido amplo e não governamental) e ser gerenciada por anseios democráticos.

Reggio recorta, na formulação fílmica de *Naqoyqatsi*, sequências de imagens que

remontam ao tema do digital daquelas dedicadas ao sujeito, interpretamos esse gesto de autoria como uma denúncia da impossibilidade da técnica alcançar a única propriedade que nos faz diferentes de qualquer aparato inventado pela inteligência humana: a capacidade singular de sentir, de se comover, de ter compaixão por outro ser humano, afinal, é a humanidade que nos constitui enquanto sujeitos e não nossa proximidade com o desempenho de uma máquina. Pêcheux diz que não é possível que o processo de assujeitamento se dê de maneira perfeita, restando, assim, sempre um espaço para que o sujeito elabore sua fuga, como é explicitado na célebre passagem extraída “da narrativa autobiográfica de um militante intelectual empregado durante um ano em uma das indústrias Citroën; ele fala do trabalho em série” (PÊCHEUX, 1988, p. 306):

E se a gente se dissesse que nada tem muita importância, que basta se habituar a fazer os mesmos gestos de uma forma sempre idêntica, aspirando somente à perfeição plácida da máquina? Tentação da morte. Mas a vida se revolta e resiste. Algo no corpo, na cabeça, se fortalece contra a repetição e o nada. A vida: um gesto mais rápido, um braço que pende inoportunamente, um passo mais lento, um sopro de irregularidade, um falso movimento, a “reconstrução”, o “escoamento”, a tática do posto; tudo o que faz com que, nesse irrisório quadrado de resistência contra a eternidade vazia que é o posto de trabalho, haja ainda acontecimentos, mesmo minúsculos, que haja ainda um tempo, mesmo monstruosamente estirado. Esse desajeito, esse deslocamento supérfluo, essa aceleração súbita, essa solda fracassada, essa mão que retoma a vida que se liga. Tudo o que, em cada um dos homens da cadeia, urra silenciosamente: “Eu não sou uma máquina!” (PÊCHEUX, 1988, p. 307)

Nessa passagem vemos que há um desejo do sujeito em ter para si as características maquinicas como, por exemplo, não refletir sobre o seu próprio fazer, sobre sua condição de assujeitamento à instância social. Entretanto, destarte a tentação que é aproximada à tentação de morte, a vida resiste, produzindo algo no corpo, na cabeça, que se opõe à possibilidade de não dar importância às coisas, se opõe à repetição e ao nada. A repetição do trabalho, a repetição da rotina, a repetição da vida de insatisfações, o nada no qual qualquer um cai ao buscar os motivos pelos quais tanto se repete uma estória fadada a ter um final infeliz. A vida consiste naquilo que não é obrigação, que não é meio de subsistência, ou seja, em muito pouco tempo, principalmente para aqueles que trabalham mais. Na metáfora elaborada pelo operário, a vida são aqueles minúsculos acontecimentos inesperados, um deslocamento supérfluo com relação à direção dominante que se traduz em um grito do sujeito que se afirma um ser e não uma máquina. O capitalismo e sua violência tentou, e sem êxito, transformar os sujeitos em máquinas, outrora máquinas de produção, depois máquinas de consumo e, atualmente, máquinas de produção e consumo de bens simbólicos, máquinas de gerar bancos

de dados. Mas não somos máquinas, refletimos sobre nossa condição seja ela mais ou menos miserável e, por isso, ousamos nos revoltar e resistir. Entendemos, desse modo, que as sequências finais de *Naqoyqatsi* não só permitem termos uma visão de distopia, como muitos críticos interpretam, mas também uma visão utópica a partir da qual alternativas à via dominante possam ser postas em prática pelos sujeitos em um futuro próximo. Tendo se passado mais de dez anos da estreia do documentário, pode-se dizer que já estamos vivenciando esse futuro.

A formação social contemporânea se mostra constituída a partir de outros paradigmas não exclusivamente aqueles alinhados à perspectiva capitalista de competição e lucro como outrora. Sob uma perspectiva contra cultural pode haver colaboração mútua, trocas amorosas, iniciativas que indicam que há um caminho possível para a desaceleração cotidiana, por meio de práticas como a valorização do tempo de convívio entre amigos e familiares, do cuidado com a saúde e da busca de uma vida satisfatória - não só em termos materiais, mas em que as esferas da família, do trabalho e do lazer, historicamente isoladas, estejam também em harmonia. Quanto ao aspecto econômico, novos modelos se delineiam como feiras solidárias nas quais artesãos se reúnem para realizar trocas de materiais e saberes, há também o “banco do tempo”, iniciativa em que não há diferença entre o valor atribuído a cada serviço oferecido pelos participantes voluntários, pois o que se troca é o tempo, então, uma hora de um professor é tão valorizada quanto uma hora de um terapeuta, e assim por diante. Essas são formas de equalizar o acesso de todos a bens e serviços talvez inacessíveis, caso a única possibilidade fosse o pagamento em dinheiro. Comunidades de amigos e sujeitos surgem para que sejam compartilhados espaços de moradia e convívio, hortas comunitárias, hospedagem solidária, trocas que avançam no sentido de reduzir a predominância do dinheiro nas práticas sociais e produzir a ruptura do paradigma individualista do sistema capitalista. A redução do consumo, o consumo consciente de acordo com critérios ambientais e respeitando o direito de outros seres vivos também são atitudes que tendem a barrar o desperdício não só do tempo, mas da vida das mais variadas espécies, dos recursos naturais que se tornam alarmantemente escassos e contaminados pelos processos de produção capitalista. É possível ver hoje sujeitos preocupados com a origem dos produtos que consomem, alguns boicotam grandes empresas responsáveis pela exploração de mão-de-obra, ou por fazer testes em animais, desrespeitar leis ambientais. Certa consciência de que existem modos possíveis de resistência começa a tomar forma e os sujeitos entendem que se agrupar, formar coletivos, é a melhor maneira de participar das decisões do porvir. O isolamento e a competição proporcionados pelo processo capitalista de produção se mostram enfraquecidos, pois cada vez maiores grupos de sujeitos

desencantados das promessas do capital decidem tomar a dianteira de seu próprio sucesso, seja na esfera econômica, seja na pessoal. Sair da *lógica da corrida*, escapar, fechar os olhos e ouvidos aos clamores da sociedade do consumo e do espetáculo para gerar alternativas é o trabalho que pode ser feito em direção a um mundo em que seja possível viver por mais algumas centenas de anos.

CAPÍTULO 6 – NÃO-CONCLUSÃO, UM RETORNO A PÊCHEUX

Os textos de Pêcheux sobre as três práticas: técnica, política e social, e sobre o mecanismo do (des)conhecimento ideológico são muito importantes nesse momento de conclusão, pois nossa análise de *Naqoyqatsi* indicou uma possível aproximação entre a materialidade constitutiva do documentário e a materialidade constitutiva da sociedade tecnológica: a materialidade digital. Pêcheux, ao falar das três práticas, diz que elas são indissociáveis, mas as relações entre elas podem ser mais ou menos simétricas, dependendo do modo como a sociedade se organiza. As noções de demanda e comanda trazidas pelo autor nos inquietaram significativamente, apontando para uma configuração da formação social contemporânea balizada pelo domínio da prática técnica. No texto *Reflexões sobre a situação teórica das ciências sociais e, especialmente, da psicologia social* (1966/2011), Pêcheux tece críticas à filosofia, dizendo que ela nunca desempenhou “o papel de uma potência neutra soberana, mas ao contrário, seus *interesses* estão profundamente engajados na batalha” (PÊCHEUX, 2011, p. 23), posição essa que o autor estenderá a todas as práticas científicas e campos de saber, permitindo-nos dizer que em toda produção de sentido, seja ela qual for, haverá redes de sentidos em confronto.

Observando, por exemplo, o discurso de Lévy (1995) a respeito da tecnologia e da *cibercultura*, podemos até pensar que este efeito de sentido se faz predominante entre os intelectuais de nossa sociedade ocidental, entretanto, analisar discursos significa não crer na existência de uma só interpretação. Há sempre outras formas de observar as técnicas, se escolhermos o ponto de vista materialista, sob o qual pode-se dizer que: “Os conteúdos ideológicos existem (...) em continuidade com as práticas técnica e política: o segredo que cerca a ideologia e que nos propomos a examinar tem, então, alguma coisa a ver com as próprias práticas, em seu desenvolvimento próprio e em suas relações recíprocas” (PÊCHEUX, 2011, p. 28). A ideologia se materializa em práticas que mantêm relações, não é possível separar a técnica/tecnologia de suas condições de produção, haja vista a incontornável *continuidade* entre prática técnica e prática política, e os *conteúdos ideológicos* que as permeiam, enquanto práticas orientadas por interesses. Podemos dizer que, no documentário, o discurso relacionado às práticas técnica e política, apesar de hegemônico, desloca-se através do questionamento, por estar em confronto com as práticas sociais, no tocante ao desenvolvimento tecnológico das nações, representando o antagonismo dos sujeitos.

Pêcheux explica que “uma prática técnica se define por um conjunto que compreende: 1 – a matéria-prima sobre a qual ela se aplica, 2 – os instrumentos que ela utiliza, assim como a forma de trabalho humano que implicam, 3 – o produto técnico obtido” (PÊCHEUX, 2011, p. 28), ou seja, existe uma cadeia de processos ideológicos envolvidos desde o momento de escolha de determinada matéria-prima até a destinação do produto para consumo, Pêcheux ressalta:

Notamos imediatamente que a prática técnica se efetua tendo em vista o produto, ou dito de outra forma, que a técnica tem uma estrutura teleológica externa: ela vem preencher um desejo, uma falta, uma demanda que se define fora da própria técnica. O lugar onde se define a falta que indicará sua função em relação a esta técnica particular *não é* esta técnica, mas o todo organizado da própria prática social, quer dizer, em primeiro lugar, o modo de produção, tal como o definimos. (PÊCHEUX, 2011, p. 28/29)

Partilhamos esse ponto de vista, pois, ao observar o desenvolvimento da técnica desde a descoberta do fogo, da invenção da roda, da construção de sistemas de irrigação, haveremos de convir que cada uma delas nos levou a modos de vida distintos, cumprindo funções necessárias à prática social, ou seja, sempre há *uma estrutura teleológica externa* à técnica. Na Modernidade, o desenvolvimento de maquinários produziu a Revolução Industrial e, em seguida, veio a Revolução Cultural com a qual foram desenvolvidas formas de reprodução simbólica dos bens culturais, como o cinema, o rádio e, mais tarde, a televisão; técnicas essas que atuam, sempre atuaram, na produção de imaginários. Atualmente, nossa relação com os avanços tecnológicos nos leva a buscar ideais jamais sonhados até então, como a vida eterna; a juventude permanente; a inexistência de doenças; a criação de robôs capazes de pensar de forma autônoma, tal qual um ser humano (inteligência artificial); o mapeamento genético; os clones; a transgenia; os leitores de mentes; câmaras de conservação de mentes ilustres para que, quando possível, possam ressuscitar. Diante de tantas possibilidades da técnica, alcançadas pelo desenvolvimento científico-tecnológico, são criados desejos como nunca, mas essa promessa vem acrescida de um custo nem sempre evidente à primeira mirada, mas que Pêcheux já vislumbrara: a relação da prática técnica com a criação de desejos, como se *a demanda que se define fora da própria técnica* fosse, de fato, uma demanda.

Nossa perspectiva é semelhante à de Pêcheux: “gostaríamos de mostrar que a lei da *resposta* técnica a uma *demand*a social é constitutiva da prática técnica, e de colocar em evidência um ponto aparentemente mais delicado” (PÊCHEUX, 2011, p. 29). Percebemos que, tal como Pêcheux desconfiava, nem sempre a demanda emana da prática social, ou seja, nem sempre o que se apresenta como uma demanda é, de fato, uma demanda. Na atual conjuntura do capital, a da globalização, os produtos tecnológicos têm sido criados para suprir demandas

oriundas da sociedade de consumo com o único intuito de acúmulo de capital, não para cumprir funções essenciais a todos os integrantes da comunidade planetária. Esse é apenas um dos pontos que são muito “delicados” e subjazem adormecidos, para que seus ecos não ressoem na contradição existente entre prática técnica e prática social. Quanto à globalização, De Masi toca em um ponto muito importante, ao afirmar que:

... é um instinto humano. Os seres humanos sempre buscaram globalizar (...), explorar novos mundos, ver novos países, trocar mercadorias. Cabe, porém, distinguir claramente a globalização de igualdade entre países que fazem intercâmbio entre si de mercadorias, informações, socorros, sem prevalecer um sobre o outro, da globalização assimétrica, caracterizada por um país que impõe a todos os outros as suas mercadorias, os seus produtos, os seus valores, o seu modelo de vida. (DE MASI, 2008)

Ao propor uma reflexão a respeito da relação de simetria, ou assimetria, entre os países nos processos de globalização, o autor reitera a importância de uma leitura crítica da realidade que se apresenta como pré-construído inquestionável, representada pela posição de Lévy (1995) quanto à *cibercultura*, pois ele considera a vontade humana, a liberdade e a democracia guias para o desenvolvimento tecnológico, desconsiderando o fato de que esse desenvolvimento se materializa sob o discurso da sociedade de consumo, e que os direcionamentos dados por essas condições ideológicas não são neutros, ou passíveis de decisões democráticas, se estão sustentados pelos mesmos pressupostos das relações de produção da Revolução Industrial, momento em que Marx já previa a mundialização do comércio, algo que só o avanço técnico que hoje experienciamos poderia proporcionar. Castells (2003) permite-nos pensar nas variadas filiações do digital, fazendo as necessárias relações entre as filiações e as práticas que hoje são atualizadas é possível perceber o que, na tecnologia digital, trata-se de demanda do consumo e o que se trata de demanda da sociedade. Nas palavras de Orlandi:

Como é próprio da ideologia da mundialização, se busca o lucro a curto termo. Ilusão de que o mundo é Um, a Ciência (com letra maiúscula) também é Uma. Ilusão de apagamento das profundas disparidades que não são ditas. As redes – de grupos formados por relações de força e não de sentidos – se reforçam. E, nos diferentes lados, as mesmas palavras não têm o mesmo sentido. Eu diria, pois, que esta produção da indistinção e diluição constitui *a nova língua de madeira da época moderna*, na medida em que ela representa, no interior da língua a maneira política de negar o político. Por um deslizamento neste enunciado, eu diria mais: *'na medida em que ela representa, no interior da vida intelectual, e agora em relação com a análise de discurso, a maneira política de negar o político'*. Discurso neoliberal, positivista em última instância, embora vestindo-se de materialismo. (ORLANDI, 2012b, p. 28)

Com as palavras da autora, percebemos que a ideia de progresso, que funciona como pré-construído do desenvolvimento técnico/tecnológico, deve ser alvo de questionamento, exatamente por estar atrelada ao discurso da globalização, que Orlandi prefere chamar *mundialização*. Esse discurso da *mundialização*, para funcionar, deve afirmar a hegemonia do modo de vida próprio às sociedades ditas desenvolvidas, mais propriamente, os países de primeiro mundo que, devido ao seu potencial de desenvolvimento científico-tecnológico, deveriam ser considerados modelos a seguir, entretanto, acabam por impor seu modo de vida aos demais países como De Masi também ressaltou. Assim, como explicitado na citação, as contradições são diluídas, direcionando a opinião geral a ceder ao relato dos grandiosos que, de certo, sabem como melhor destinar o futuro das gerações através da competição, da meritocracia e da exaltação ao poder do indivíduo, máximas essas simbolicamente bastante exploradas tanto em documentos oficiais, quanto em ficções científicas modernas, ou campanhas publicitárias, todas elas instâncias reiteradas nas sequências fílmicas de *Naqoyqatsi* que analisamos no capítulo sobre as condições de produção do documentário. Segundo Chomsky, “As medidas protecionistas dos ricos têm sido fator fundamental na duplicação da brecha – já então grande – entre os países mais pobres e os mais ricos, desde 1960” (CHOMSKY, 2000, p. 26), ou seja, a divisão de classes aí está como sempre esteve, por isso, ela deve ser considerada na análise das discursividades contemporâneas.

Orlandi formula a noção de *Forma Sujeito Histórica Capitalista* e diz que “a forma-histórica do sujeito moderno é a forma capitalista caracterizada como sujeito jurídico, com seus direitos e deveres e sua livre circulação social.” (ORLANDI, 2012b, p. 228). Logo, na *formação social* capitalista, é o campo jurídico e a individuação pelo Estado que se colocam como possibilidades de identificação e posicionamento para os sujeitos. A autora pontua ainda que a *falha* do Estado é o elemento estruturante do sistema capitalista contemporâneo, enquanto “articulador simbólico e político” (ORLANDI, 2012b, p. 229). Através de alguns gráficos, Orlandi elabora os processos de assujeitamento em relação à *Forma Sujeito Histórica Capitalista*, pontuando que é essa *falha* do Estado que produz a individuação dos sujeitos pela falta, contribuindo “para que sejam postos em um processo de segregação.” (ORLANDI, 2012b, p. 230). Assim, o real do capitalismo, ou seja, a exclusão da lógica do consumo, que é consequência do acirramento das desigualdades sociais e do individualismo exacerbado, produz a segregação daqueles que não podem participar da sociedade do consumo, como explicitamos na análise das sequências discursivas fílmicas em que o foco é a revolta dos sujeitos contra a Forma Sujeito Histórica dominante. Nesse espaço em que o sujeito é deixado em situação de abandono pelo Estado e exclusão do consumo, pode ser o

mesmo lugar em que a resistência se instala, instaurando sentidos outros na *formação social*. Afinal, tal como postulou Pêcheux, não há ideologia sem falhas, não há processo de assujeitamento perfeito e é nesse espaço do furo, na prática social, “que a resistência toma seu lugar” (ORLANDI, 2012b, p. 231). Orlandi diz, ainda, que a resistência não pode ser pensada de forma heroica, “mas na divergência desarrazoada, de sujeitos que teimam em (r)existir.” (ORLANDI, 2012b, p. 234). Afinal, é o que resta do capitalismo que pode inaugurar novas formas de relação social. Na sequência discursiva fílmica a partir da qual discutimos a subjetivação em *Naqoyqatsi*, percebemos que é a divergência, a revolta, a ação não guiada pela razão que marcam a posição de resistência. Seja pela raiva, seja pela dor, seja pelo controle do próprio tempo, a tomada de posição de resistência é sempre uma insistência do sujeito em ser sujeito para além da mera sobrevivência, ou subsistência, para além do lugar a ele predestinado pela ideologia dominante. Orlandi questiona, em nota de rodapé à página final de seu livro *Discurso em Análise: Sujeito, sentido e ideologia*, se: “essas formas de resistência que atingem as posições-sujeitos são capazes de abalar a forma-sujeito-histórica capitalista?” (ORLANDI, 2012b, p. 234). Gostaríamos de pensar que sim, que a transformação é possível a partir da instauração de práticas outras.

Nesse sentido, é necessário pensar que a técnica produz novos modos de estar no mundo, os quais não são meros acasos ou consequência natural. Muitos são positivos e devem ser elogiados, mas há outra face dessa discussão que tenta, através da separação entre frutos da crença de um lado e frutos da razão de outro, apagar as questões históricas e sociais que atravessam a discussão científico-tecnológica. Latour, na obra *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches* (2002), situa o termo *fetichismo* – cuja autoria dedica a Charles de Brosses em 1760 – a partir de sua ambivalência semântica, pois os dicionários tanto lhe atribuem a raiz etimológica da palavra *fato*, *feito*, quanto do lexema *feitiço*; logo, *fetice* teria o sentido de *feito*, *fabricado*, ao mesmo tempo em que poderia ser lido como *feitiço*, *encantamento*. O autor problematiza, assim, a diferenciação, alimentada pelos sujeitos modernos, entre algo que é fruto de crença e aquilo que seja produzido pela racionalidade, em suas palavras: “os cientistas, obrigados a escolher entre construção e verdade (ao menos nos manuais), levam dias e muitas noites, para construir no laboratório a verdade verdadeira” (LATOURE, 2002, p. 48). Percebemos, então, que a dita evolução produzida pela técnica, ao longo do desenvolvimento histórico das sociedades, não se distingue, nem na prática e muito menos na orientação filosófica, daquilo que chamamos de fé e que, no âmbito dos ritos e das religiões, seria acreditar que algo possa ser feito por entidades sobrenaturais: curas, milagres, transformações físicas e psíquicas. No campo da ciência e da tecnologia, poderíamos dizer

que há fé na possibilidade que as tecnologias teriam de salvar o planeta, evitar o sofrimento por doenças e males causados pela natureza, ou seja, seriam a redenção do humano por via da máxima racionalização de todos os processos evolutivos. Como exemplo podemos pensar no mapeamento genético e na produção de clones. Essa reflexão de Latour pode ser remetida à discussão de Pêcheux sobre a relação entre o aparelho técnico e a produção do real, Pêcheux explica que a partir da invenção do “polos mesopotâmico” teríamos:

... um “instrumento modelo”, quer dizer, um aparelho técnico cuja função é produzir por si mesmo o real sob uma forma pertinente à técnica em questão. Vê-se que um conjunto como esse pode funcionar ao mesmo tempo como modelo-simulador (produção de um futuro astronômico a se verificar) e como instrumento-verificador (verificação presente de um futuro projetado); isto se constitui como um esquema da segunda lei que rege a prática técnica: diremos que a prática técnica opera por questões, quer dizer, por respostas, simuladas que ela verifica em seguida. Ela se desenvolve desta forma “espontaneamente”, por adequação progressiva de seus instrumentos ao “real”, quer dizer, a seu campo prático: toda técnica é realista, na medida em que ela provoca uma resposta do “real” a suas questões. Designaremos por “realização do real” à operação que a prática técnica efetua assim no interior de seu próprio campo prático... (PÊCHEUX, 2011, p. 30-31)

Anteriormente, já havíamos trazido a crítica do autor à primeira lei da prática técnica, qual seja, a sua relação com o produto, a demanda “oriunda” da prática social. Agora, Pêcheux explicita a segunda lei da prática técnica: *a realização do real*, ou seja, aquilo que Latour, ironizando o trabalho dos cientistas, diz: eles passam dias e noites fabricando *em seus laboratórios a verdade verdadeira*. Consequência dessa operação de fabricação do real, “a técnica se declara adequada ao real: dito de outra forma, ela o realiza sob uma forma manipulável” (PÊCHEUX, 2011, p. 31), desse modo, não haveria inadequação da técnica ao real, pois ela manipula o real de modo a estar a ele ajustada, respondendo apenas àquilo que esteja “no interior de seu campo prático”, ou seja, a sua ordem interna que está ligada à prática política e à prática social. Devemos duvidar, então, da naturalização da relação entre práticas técnica, política e sociedade capitalista, observando o modo de funcionamento dos discursos sobre a técnica/tecnologia produzidos nesse enlace do qual o ponto nodal é a ideologia. Conforme Pêcheux:

a prática técnica e a ideologia técnica estavam em continuidade (pertenciam ao mesmo processo) parece acontecer o mesmo; constatamos, com efeito, que a necessidade de responder a uma demanda social levava cada prática técnica a colocar suas próprias questões ao real, de tal modo que ela realiza seu real próprio como um sistema coerente relativamente autônomo; basta agora que, *em certas circunstâncias*, a demanda da prática social seja “recalcada” para que a prática ideológica de fundo técnico possa libertar-se: a “realização do real” pode agora funcionar livremente sob a forma de uma transformação ideológica do “real” encontrada pela prática técnica,

fornecendo uma medida desse real primitivo por um discurso que o reduz a sua imagem ideológica. (PÊCHEUX, 2011, p. 32)

O autor chama nossa atenção para o fato da “prática técnica colocar suas próprias questões ao real”, tornando-se um sistema autônomo, porque não atrelado às demandas sociais. Mais adiante, lemos que “a não-essencialidade da ideologia técnica em estado livre frente a frente com a prática social é fundamental” (PÊCHEUX, 2011, p. 33), aqui entendemos estar a perigosa armadilha em que se pode cair se observarmos as técnicas de um ponto de vista favorável ou contrário, haja vista que não é isso que está em jogo. Não atendendo à demanda da prática social, a ideologia técnica poderia não só fabricar o real, mas colocá-lo em suspenso de modo que a ideologia da própria técnica tomaria o lugar do real, fato constatável hoje sob a confusão vigente entre o domínio do virtual e a ordem do real, principalmente, no tocante às relações sociais mediadas por redes sociais e aplicativos. A “transformação ideológica do ‘real’ encontrada pela prática técnica” pode gerar um encantamento, uma crença no viés revolucionário da técnica, do qual os sujeitos só acordarão, no momento em que perceberem que a utopia proposta não coincide com as condições materiais de existência da maioria dos sujeitos por ela interpelados, e é isso que já está sendo mostrado no documentário.

As promessas da tecnologia são entusiásticas e coadunam com o paralelismo entre evolução tecnológica e evolução social, porém a história da humanidade tem demonstrado que o acesso às tecnologias não se dá na mesma proporção em que elas são criadas, na verdade, a criação de um imaginário utópico sobre a tecnologia (desde sua origem) é necessária, pois ele tende a apagar as questões mercadológicas que sustentam essa via desenvolvimentista, haja vista a proporção das relações financeiras estabelecidas através da conexão do mundo. Pêcheux diz que as práticas técnicas “recebem demandas as quais elas fornecem respostas: a interdeterminação aqui é flagrante. Com efeito, as práticas técnicas são determinadas, uma vez que elas recebem de algum lugar uma demanda, e determinantes de vez que é o leque das respostas possíveis por elas propostas que torna possível a existência da demanda” (PÊCHEUX, 2011, p. 34). Há uma relação de interdependência entre demanda, prática técnica e a própria existência da demanda, afinal, nenhum experimento surge do nada ou não resulta em transformações, inclusive, a desconfiança de Pêcheux é a de que a própria produção constante de “novos” objetos e ideologias tem como objetivo a manutenção do *status quo*, do modo de produção dominante em uma sociedade.

Questionamos, tal como Pêcheux, algumas das obviedades da produção que, às vezes, parecem nem existir: “produzir (um produto técnico), é sempre produzir para alguém; em

outros termos, a demanda que emana das relações sociais determina de uma só vez, não somente a produção do objeto, mas também a maneira pela qual ele será consumido, de tal forma que podemos dizer: as condições de existência do produto técnico são também o seu destino” (PÊCHEUX, 2011, p. 35). O que o autor nos explica, então, é a relação entre demanda, consumo e produção técnica, por isso a necessária criação de desejos e de um imaginário de organização social receptivos para o bom destino da produção. A passagem do século XX ao século XXI não se deu sem uma significativa alteração no modo de organização social que, principalmente a partir da década de 90, trouxe questões para a Forma-Sujeito Histórica Jurídica, bem como para a configuração da Forma-Sujeito Histórica Capitalista que havia sido pensada até o final do séc. XX. Conforme Pêcheux,

... o verdadeiro ponto de partida em referência ao qual podemos compreender por que “a ideologia é exterioridade” para a ciência e para o real é exatamente o mesmo ponto de partida que nos levou a desenvolver a análise da forma-sujeito na qual a ideologia não possui um exterior. Esse ponto de partida, já se sabe, não é o homem, o sujeito, a atividade humana, etc., mas, ainda uma vez, as condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção. (PÊCHEUX, 1997 [1988], p. 179-180)

A *Forma-Sujeito Histórica Capitalista* que entendemos como correspondente ao modelo neoliberal de desenvolvimento, balizada pelos discursos de progresso econômico e do avanço tecnológico, sustenta a reprodução/transformação das relações de produção e, na sociedade digital, essa transformação se deu pela via da materialidade digital. As relações estabelecidas na realidade digital não se restringem à ordem jurídica, pois as bases da tecnologia digital estão para além da responsabilização do indivíduo. Vale lembrar que a transformação de uma Forma-Sujeito Histórica não vem analisada em sua gênese. Costumeiramente será após a passagem de décadas, às vezes séculos, que vamos nos deter na transição entre o sistema social que conhecemos ao nascer e outros que o antecederam. Vivenciamos, desde a década de 90, a transição de um regime neoliberal que se detinha na esfera econômica para um sistema de virtualização das relações sociais na vida privada que, hoje, faz parte de nosso cotidiano, principalmente dentre sujeitos que têm acesso aos inventos tecnológicos que permeiam suas relações com outros sujeitos e com a sociedade. Pensar em uma possível *Forma-Sujeito Histórica Capitalista Tecnológica* a partir da *Forma-Sujeito Histórica Capitalista* é pensar na reconfiguração de uma *formação social* que não se atém às regras jurídicas ou econômicas, pois atua no âmbito do imaginário social constituído por interações sociais mediadas pelo digital, ou seja, pelas relações simbólicas, virtuais que têm se estabelecido entre sujeitos, instituições, sistemas financeiros. Enquanto simulacro do real, a

realidade virtual, ou a sociedade tecnológica digital constitui mais uma camada criada para tornar mais opaca a face totalitária e fascista da realidade contemporânea aos sujeitos.

Pêcheux diz que “a prática política tem por função transformar as relações sociais reformulando a demanda social (demanda é também comanda, no duplo sentido que entendemos daqui por diante), por meio de um discurso” (PÊCHEUX, 2011, p. 35), acreditamos que a ideia de evolução - subjacente à prática técnica/tecnológica - apaga as contradições do “livre acesso” às tecnologias que, sabemos, têm um custo que impossibilita a demanda de universalização desse acesso, exatamente pelas mesmas razões que se mantém acirrada a luta de classes (re)produzida há séculos; a comanda, por seu turno, mantém a produção e o consumo por meio do discurso neoliberal. A discussão entre as três práticas nos leva a retomar Pêcheux em sua consideração a respeito da prática técnica que colocaria suas próprias questões ao real e, assim, segundo o autor, a “‘realização do real’ pode agora funcionar livremente sob a forma de uma transformação ideológica do ‘real’ encontrada pela prática técnica, fornecendo uma medida desse real primitivo por um discurso que o reduz a sua imagem ideológica. ” (PÊCHEUX, 2011, p. 32). A imagem ideológica criada atualmente sobre a tecnologia é a de que ela proporciona a concretização do sonho humano de vencer o espaço-tempo através da imortalidade, o que não é ambição pequena, mas tem-se colocado como demanda via imaginário social. Nesse sentido, podemos dizer que Reggio alude ao caráter artificial das relações sociais, perpassadas pelos aparatos tecnológicos que podem intervir no tempo, no espaço e em nossa biologia, quando se propõe a construir uma narrativa que imita um modo de vida correspondente à Forma-Histórica Capitalista que é a vida da sociedade do consumo, mas... os efeitos de sentidos sempre podem ser outros.

CONCLUSÃO, OU BREVE TENTATIVA DE FECHO

Dois movimentos podem ser observados no trabalho de análise das discursividades, um que desestabiliza os sentidos e outro que os estratifica, conforme Pêcheux: “a metáfora aparece fundamentalmente como uma perturbação que pode tomar a forma do lapso, do ato falho, do efeito poético, do Witz ou do enigma. A metonímia apareceria ao mesmo tempo como uma tentativa de 'tratar' esta perturbação, de reconstruir suas condições de aparecimento” (PÊCHEUX, 2011, p. 160). No jogo entre metáfora e metonímia, podemos encontrar a contradição e, de acordo com Pêcheux, é necessário “suportar a categoria de contradição” (PÊCHEUX, 2011, p. 161), o que não significa deixar de observá-la, analisá-la e interpretá-la, de modo a convocar a contradição a participar da discussão. Suportá-la significa trabalhar com ela, não deixar que ela passe sem ser notada. A teoria do discurso não coaduna com posições dominantes, ela permite o trabalho com a alteridade, ao não se alinhar ao ideário científico da sua época, põe em causa questões que ainda não foram respondidas e, por isso, sugere avanços em pesquisas cujo propósito seja, em primeiro lugar, a suspensão de todas as certezas. Assim, são criados, hipoteticamente, lugares de produção de sentidos, no plural, pois nunca encontraremos “o” sentido. Nessa perspectiva, a dúvida, o questionamento, a inquietude, os processos metonímicos e metafóricos acompanham o analista de discurso que, desconfiado dos sentidos naturalizados, põe-se a recolher indícios, pistas, marcas discursivas que indiquem uma possibilidade de investigação científica que coincida não com a verdade etérea, imanente; mas com um determinado recorte proposto pelo analista. Procuramos mostrar que o próprio título *Naqoyqatsi* aponta para o furo, para aquilo que nos escapa em meio ao consenso, afinal, àquele que não se adapta ao modo de organização social dominante resta a segregação, logo, este parece ser um dos momentos históricos nos quais o dissenso parece ser o maior, o mais grave delito.

Nossa investida em busca da contradição tanto no tocante à própria possibilidade de existência de uma discursividade como *Naqoyqatsi*, em meio à vasta produção homogeneizada da indústria cultural, quanto à contradição entre o potencial de desenvolvimento e a violência, o potencial de destruição, latentes na tecnologia digital. *Naqoyqatsi* apresenta-nos este paradoxo, esse impossível de ser dito sobre a tecnologia, entretanto, também impossível de ser silenciado: a tecnologia nasce, desde sempre, com fins bélicos, ou melhor dizendo, em prol da dominação, do controle e da vigilância.

Historicamente, é a guerra que estrutura civilizações, sociedades, culturas, são as invasões, as revoluções, as “descobertas” de territórios, a dizimação de povos que sustentam a “roda do desenvolvimento”, mesmo antes da expansão do sistema capitalista. O documentário que analisamos e que, de certa forma, nos despertou para esta relação, coloca seu leitor diante desta problemática: para evoluir é preciso, portanto, destruir? Aquilo que deveria produzir melhoria de vida também contribui para a extinção da vida? Trata-se de um paradoxo com o qual a Modernidade teve que arcar. A vida burguesa sempre cobrou seus custos, seja da natureza, seja dos seres humanos. O desenvolvimento de maquinários, móveis, armamentos e meios de transporte, já é sabido, extinguiram, através da extração ou outros meios, espécies minerais, animais, vegetais e, inclusive, humanas.

Nosso gesto analítico tentou explicitar a contradição não sob a formulação do material analisado, mas dele em relação às condições em que foi produzido, ou seja, em meio à vasta produção cinematográfica contemporânea que aborda a tecnologia negando sua historicidade para que seus sentidos coincidam com a perspectiva capitalista, a mesma que rege a indústria do entretenimento. No intuito de delinear as condições sócio históricas em que esse material simbólico foi produzido, discutimos algumas elaborações teóricas sobre a *Forma-Sujeito Histórica Capitalista*. Na análise dessa discursividade audiovisual, buscamos articular pré-construídos, memórias e discursos transversos que constituem a sociedade tecnológica digital contemporânea. Houve diferentes desdobramentos, frutos das modificações no modo de organização social a partir de eventos como o Iluminismo, a Revolução Industrial, as duas grandes guerras, a guerra atômica, a guerra do Vietnã e, atualmente, a guerra ao terrorismo. Podemos dizer que, da época da Revolução Industrial até o momento atual, a complexidade dos artefatos que regem a sociabilidade tem se intensificado e, silenciosamente, tem alterado o modo de convívio social que experienciamos. A criação da rede internacional de computadores e todas as suas implicações econômicas, sociais, educacionais, políticas, filosóficas e subjetivas vêm sendo alvo de investigações teóricas e práticas nas universidades, nas variadas linhas de pesquisas. Existe já o imaginário de que nossa vida acontece no/sob o digital. Mas o que isso significa? Muitas pesquisas acadêmicas investigam a sociedade tecnológica, um modo de vida que se estabeleceu a partir da década de 70 nos países ricos e que teve seu ápice no desenvolvimento da tecnologia digital. Alguns teóricos chamaram de *Revolução Científica* a este ápice. Não obstante, no Brasil, entendemos que esse modo de vida chegou apenas no século XXI, ou seja, a partir do ano 2000.

Consideramos, portanto, que, se a materialidade digital é uma das instâncias constitutivas da sociedade contemporânea, essa materialidade atravessa tanto a constituição

das discursividades que nela circulam quanto a própria constituição subjetiva. A constituição de práticas sociais, de discursividades, por meio da materialidade digital sempre nos provocou inquietações. Neste ponto, reside a articulação entre o tema desta pesquisa, a tecnologia digital, e o documentário de Reggio, pois tal discursividade foi materialmente constituída pelo digital e só poderia ser produzida a partir dele. Nossa tomada de posição em relação ao paradoxo instaurado por *Naqoyqatsi*, por ser este um material simbólico digitalmente constituído que, ao mesmo tempo, questiona os pré-construídos sobre os quais a sociedade tecnológica digital está alicerçada, é uma posição a partir da qual entendemos que, se a sociedade tecnológica tem no digital uma de suas principais materialidades constitutivas, logo, essa materialidade também constitui os sujeitos nessa mesma sociedade.

Sujeito e simbólico constituem-se mutuamente sob o viés discursivo. Assim, a materialidade digital, em nosso entender, não é algo de que possamos nos apropriar, é antes a materialidade constitutiva da formação social contemporânea, tal como é a materialidade constitutiva de *Naqoyqatsi*: uma discursividade que põe em questão o modo de produção contemporâneo. Consideramos, então, que a condição de possibilidade e, também, de impossibilidade para a existência do modo de vida contemporâneo, passa pela materialidade digital, uma materialidade calculável, mas pouco palpável, uma materialidade imaterial que nos instiga a questioná-la enquanto materialidade. A *Forma-Sujeito Histórica* dominante traz intrinsecamente determinadas formas de assujeitamento por ela possibilitadas, alguns lugares nos quais os sujeitos possam se situar. Nesse sentido, questionamos quais são as possibilidades de assujeitamento em uma sociedade dominada pela materialidade tecnológica-digital? A apresentação dessa perspectiva, de que os processos de subjetivação se dão em relação à *Forma-Sujeito Histórica Capitalista Tecnológica*, constitui o primeiro ponto de elaboração teórica proposto nesta pesquisa: a transformação, pelo digital, da *formação social* capitalista, representada pela *Forma-Sujeito Histórica Capitalista*, conhecida como dominante até então.

O contexto da Modernidade, em que a fluidez e a rápida mutação dos paradigmas nos desorientam, possibilita a manutenção do modo de produção vigente, nas palavras de Pêcheux, “a prática política tem por função transformar as relações sociais no interior da prática social, de tal maneira que a estrutura global desta não se modifique: como, no interior da própria ideologia, pode acontecer tal ‘esquecimento’ da comanda, necessária à não-mudança, que seja pela mudança aparente?” (PÊCHEUX, 2011, p. 37). Pêcheux apresenta-nos a ideia de que a demanda pela prática técnica/tecnológica não se constitui como uma nova forma de organização da prática social, ao contrário, o novo vem apenas para manter o velho em

funcionamento sob o efeito de sentido de dominância. No entanto, a materialidade constitutiva do tecido social parece não ter se mantido a mesma: o digital parece perpassar as relações sociais de um modo distinto de todos os que já existiram até o momento atual. Sob uma perspectiva materialista, se o modo de produção se altera, a sociedade também se altera, pois passa a se organizar com base em atividades e valores atrelados ao modo de produção dominante, e o modo de produção dominante em grande medida é o da tecnologia digital.

A particularidade de *Naqoyqatsi* ser constituído a partir da materialidade digital, pois as imagens que o compõem foram todas reeditadas digitalmente, produz efeitos de sentido marcados pela historicidade dessa discursividade, haja vista que sua formulação só foi possível a partir dos meios técnicos disponíveis na contemporaneidade. Entendemos, assim, que o documentário remete, intradiscursivamente e interdiscursivamente, ao contexto histórico em que aparece, o ano 2000, momento em que artefatos tecnológicos tornam-se dominantes no modo de organização social. Com base nesta discursividade, observamos as assimetrias entre as práticas técnica, política e social, investigando tanto a forma de atualização do documentário observado, quanto a relação dessa discursividade com as condições de sua produção: o momento histórico atual, a sociedade tecnológica digital cujo imaginário é constituído pelos discursos que a significam, tal como faz o documentário em questão.

Observando especificamente o eixo da *formulação* deste documentário, entendemos que há três movimentos temáticos. O primeiro propõe uma reflexão sobre as *práticas técnicas/tecnológicas* e suas consequências; o segundo traz uma discussão a respeito da *prática política* sob a qual o desenvolvimento da ciência e da tecnologia se dá; e o terceiro aponta para a contradição do sistema social vigente que se instaura na *prática social* através das guerras; da pobreza, da miséria, da insalubridade, da exploração e do sofrimento humano. Os efeitos de sentidos que se constituem no documentário apontam para a relação entre essas três práticas que não podem ser tomadas isoladamente, haja vista o caráter constitutivo delas. Em nosso entender, os furos produzem a denúncia de um sistema que, sob o efeito de sentido de liberdade e oportunidade, relega grande parte da humanidade ao cenário da desigualdade social. Evidencia-se, assim, a assimetria entre as práticas técnica e política e a prática social, permitindo-nos entender a discussão proposta por Pêcheux sobre a criação de demandas por parte da técnica para a esfera social, e não o contrário, postulado sobre o qual são propostas, atualmente, discussões sobre o sujeito moderno e sua interpelação pelos desejos criados pela sociedade de consumo, na qual se produz o contexto ideal para o *funcionamento teleológico* da prática técnica, conforme lemos em Pêcheux. Diante dessas condições de existência, não é

possível olhar para qualquer manifestação simbólica da contemporaneidade sem atentar para suas condições de produção, para os efeitos de sentido que emergem, diretamente, do pré-construído neoliberal.

No documentário *Naqoyqatsi* é exposta a contradição de que a tecnologia não pode ser tomada como bem de consumo como vem sendo via de regra. Há um caos hoje gerado pela *desordem informática*, como disse Pêcheux. Grandes corporações da área de informática e de telecomunicações detêm informações valiosas sobre os usuários de seus produtos, o sigilo dessas informações tem sido rompido por ataques de ativistas, *hackers*, ou empresas com interesse na exploração financeira dessas informações. Governos, bancos, empresas e sujeitos estão todos vulneráveis aos modos de operação da área tecnológica digital. O conhecimento da computação define quem serão os que atacam e os que são atacados nessa guerra informacional civilizada. No entanto, é preciso insistir no potencial subjetivo de resistência a essa “desordem” sob a qual não se sabe mais bem “quem manda” na sociedade digital. É necessário, portanto, questioná-la do/no interior de sua ordem. A tecnologia digital constitui-se na materialidade constitutiva da ordem social contemporânea e, por isso, buscar seus sentidos é interpretar a própria ordem social.

É a partir da ordem social que são produzidas formas de assujeitamento, sob o efeito de verdade do discurso da ciência e do discurso capitalista, que estão imbricadas no discurso da tecnologia. Consoante Pêcheux, “a técnica se declara adequada ao real: dito de outra forma, ela o realiza sob uma forma manipulável” (PÊCHEUX, 2011, p. 31), desse modo, não haveria inadequação da técnica ao real, pois ela manipula o real de modo a estar a ele ajustada, respondendo apenas àquilo que esteja “no interior de seu campo prático”, ou seja, a sua ordem interna que está ligada à prática política e à prática social. Duvidamos, portanto, da naturalização da relação entre práticas técnica, política e sociedade capitalista, a fim de observar os discursos sobre técnica/tecnologia produzidos nesse enlace do qual o ponto nodal é a ideologia. Lacan questiona e, em seguida, responde:

O que é uma *práxis*? Parece-me duvidoso que este termo possa ser considerado como impróprio no que concerne à psicanálise. É o termo mais amplo para designar uma ação realizada pelo homem, qualquer que ela seja. Que o põe em condição de tratar o real pelo simbólico. Que nisto ele encontre menos ou mais imaginário tem aqui valor apenas secundário. (LACAN, 1988, p. 14)

As palavras do autor nos ajudam a situar o termo *práxis* enquanto ação que o homem realiza, assim, uma prática, em Pêcheux, pode se relacionar a essa *práxis* definida por Lacan. O que estamos propondo aqui é que a prática técnica digital não pode ser tomada como um

campo de invenções humanas para a melhoria das condições de existência dos sujeitos. A prática social mediada pelo digital é realizada por sujeitos, e pode ser entendida como um modo de vida. Lacan e Pêcheux pareciam estar em consonância quanto ao social e ao subjetivo, pois ambos defendiam a existência de relação entre a formação subjetiva e o social.

O cinema é, ao mesmo tempo, uma prática técnica, pelo modo como se discursiviza, o *discurso cinematográfico*; uma prática social, pelo modo como circula, pois é feito para ser exibido; e uma prática política enquanto tomada de posição subjetiva quanto à temática que discute. Pensar a prática política e a prática técnica em *Naqoyqatsi* a partir de suas condições de produção, foi nossa tentativa de situar essa discursividade quanto ao que há de político e de técnico em sua elaboração fílmica, em seu campo de filiação, o cinema. Quanto à constituição do tecido social pela tecnologia digital, encontramos uma metáfora no documentário, pois, ao mesmo tempo em que ele aborda e centralidade do digital nas relações sociais contemporâneas, a materialidade que o constitui também é o digital, pois houve um trabalho de edição das imagens que o compõem. Sem o digital nem sociedade tecnológica, nem documentário existiriam. Gostaríamos, desse modo, de propor uma articulação entre a materialidade audiovisual, a formulação de *Naqoyqatsi*, e o momento histórico em que ele se torna possível de ser materializado, o ano 2000 sob a égide de uma nova configuração sócio histórica, a sociedade tecnológica digital.

Sob a perspectiva da psicanálise, o *simbólico* é capaz de realizar o *imaginário*, em outros termos, se os objetos simbólicos são capazes de materializar gestos de interpretação de sujeitos a respeito de um tema, é por que esse tema já tem uma existência em termos de *imaginário* no âmbito histórico-social. Poderíamos dizer que há um imaginário social a respeito da tecnologia digital que é questionado através da narrativa audiovisual de *Naqoyqatsi*, a qual traz outros imaginários possíveis a respeito do tema, colocando-o em suspenso. A elaboração simbólica de tecnologia digital, no documentário, nos remete a um *real* que não pode ser expresso, mas sobre o qual se pode pensar, interdiscursivamente, na aceleração das cenas, no ritmo de passagem das imagens, no aspecto sonoro, às vezes calmo, às vezes conturbado: o que há de *non-sense* em algumas proposições audiovisuais da trama e que nos remete ao impossível de ser dito sobre a tecnologia, ou seja, sua participação no processo civilizatório capitalista, um *real* que nos afeta enquanto sujeitos históricos, que nos incomoda, nos causa angústia, sofrimento, mal-estar quanto a essa forma de organização social que se impõe desde a década de 90, principalmente, no Brasil, e que Pêcheux chamou de *desordem informática*. Considerando que o assujeitamento se dá em relação às formações ideológicas, entendemos que a produção da subjetividade se dá em relação à formação

ideológica dominante, ou seja, à *Forma-Sujeito Histórica Capitalista Tecnológica* cuja existência só foi possível pela materialidade digital. Assim como a análise da sequência discursiva fílmica que intitulamos “O Devir” permitiu-nos pensar, queremos crer que, apesar desta *formação social* se constituir a partir dos valores capitalistas, ela pode trazer algo novo, uma transformação a partir da qual nossa relação com o tempo seja mais harmoniosa, tanto com relação ao passar do tempo, quanto ao tempo histórico. Nessa transformação, as relações multiculturais, a variedade étnica, a tolerância às diferenças e os princípios de respeito a todas as formas de expressão que tenham como fator comum o bem, a paz, o amor e a harmonia, esse é o nosso desejo. Torcemos para que a utopia de um mundo melhor jamais seja desacreditada de todo, afinal, sempre há, e sempre haverá, um momento em que algum sujeito ousa pensar, ousa fazer força contra a corrente, ousa fazer com que sua vida, ou aquele pequeno pedaço de vida que lhe resta, tenha algum sentido para além da mera sobrevivência ao turbilhão.

Na análise de *Naqoyqatsi*, buscamos produzir uma reflexão sobre o modo como está se dando a transformação da *Forma-Sujeito Histórica Capitalista* a partir de sua reelaboração contemporânea por meio da tecnologia digital. Entendemos que o digital é a materialidade constitutiva que perpassa todas as instâncias da formação social contemporânea. Buscamos, então, a partir da *formulação* do documentário, analisar as regularidades, ou seja, as marcas discursivas que estabelecem uma relação entre a *formação social* em que este documentário foi elaborado e a tecnologia digital. Objetivamos, assim, que este trabalho tenha auxiliado a percebermos de que modo a materialidade digital está implicada na constituição da sociedade tecnológica, tal como está na constituição do documentário *Naqoyqatsi*, pois entendemos que a transformação histórica que se deu (dá) através da materialidade digital, na *práxis*, no social, também possibilitou a produção de novas formas de materialização de efeitos de sentido no campo cinematográfico, no âmbito do simbólico e do imaginário em que o documentário se constitui através do efeito metafórico.

Esse movimento de transformação do social por meio do digital alerta-nos para, como nos dizia Althusser (1992), uma instância da transformação que, para além da reprodução, elabora novas possibilidades de produção do simbólico e do imaginário social. Uma das condições de produção para essa transformação inaugurada pelo digital foi o processo de globalização a partir do qual a economia, a cultura, a educação, a segurança foram mundializadas, ou homogeneizadas, sob os valores ditados pela sociedade norte-americana - norteadas pelo liberalismo econômico, pelo consumo e pelo espetáculo. Durante o processo de globalização houve, entretanto, outra transformação que não dizia respeito “apenas” ao

contexto econômico. Ocorreu um movimento histórico-social de informatização da sociedade em que os sujeitos “desconectados” tiveram que se integrar ao modelo dominante. Fibra ótica e satélites encurtaram distâncias por todo o globo e, em seguida, as redes mundiais de comunicação via Internet colocaram virtualmente, “face a face” e “em tempo real”, pessoas de todos os cantos do planeta. A comunicação virtual foi uma perspectiva que cresceu exponencialmente desde então e, hoje, entendemos que existe certa dominação dos processos de subjetivação pelo digital. Essa parece ser a principal diferença entre o que entendíamos por Forma-Sujeito Histórica dominante antes dos anos 2000 e o que entendemos por Forma-Sujeito Histórica dominante depois desse período, pois a relação entre o sujeito e a materialidade digital intensificou-se.

Conforme vemos em *Naqoyqatsi*, a sociedade informatizada, inserida no modelo capitalista de desenvolvimento, provocava mudanças já na década de 1990, mas a expansão global da tecnologia digital, nos anos 2000, permitiu que os processos de informatização - que se deram de forma mais intensa no meio urbano do que no rural - perpassassem a esfera econômica, educacional e, também, o cotidiano dos sujeitos não de uma forma neutra, mas determinada histórica e materialmente pela *Forma-Sujeito Histórica Capitalista*. Seja em caixas eletrônicos, compras *online*, estacionamento ou, ainda, nas relações sociais, tudo está permeado pela instância do digital. Embora pareça que essa é uma consequência “natural” do desenvolvimento da sociedade capitalista, a alteração da materialidade constitutiva do tecido histórico-social, hoje predominantemente digital, traz implicações para o processo de subjetivação do sujeito contemporâneo. Hoje há uma geração que não conheceu o mundo antes da *Internet*, assim como em outros séculos não havia televisão, telefone, rádio, ou aeronaves e os sujeitos constituíam-se a partir de outros materiais simbólicos, outras condições de produção. Estaríamos, portanto, diante de uma transformação da *Forma-Sujeito Histórica Capitalista*. O digital se coloca como uma materialidade que produz efeitos de sentido, tal qual o som que se propaga em ondas invisíveis, mas perpassa os sujeitos incitando-os a interpretá-lo. A *Forma-Sujeito Histórica Capitalista*, em nosso entender, passou a tomar diferentes contornos por via de outra materialidade constitutiva do tecido histórico-social que gerou outro modo de organização da *formação social*, pois essa materialidade parece estar para além da propriedade privada e das instituições jurídicas, e através dela é possível ter acesso a todos os sujeitos que estiverem conectados.

Nossa conclusão é a de que houve, e ainda está em progresso, uma mudança da *Forma-Sujeito Histórica Capitalista*, no contexto histórico da informatização da *formação social* contemporânea, ocasionando uma transformação dessa Forma-Sujeito Histórica, no

momento em que a materialidade tecnológica-digital se torna dominante, naquilo que denominamos *Forma-Sujeito Histórica Capitalista Tecnológica*. Assim, definimos o documentário *Naqoyqatsi* como posto de escuta de um movimento histórico-social que, em nosso entender, no século XXI, tem alterado as condições de existência e as formas de subjetivação do sujeito contemporâneo. O documentário tematiza a sociedade tecnológica digital, inserida na sociedade capitalista norte-americana cuja cultura, pautada por regimes repressivos, pela lógica imperialista, pela cultura do espetáculo e do consumismo, nos chega, geralmente, por produções hollywoodianas oriundas da indústria cultural que atua sob a perspectiva do lucro. No entanto, outros sentidos nos parecem possíveis ao assistirmos *Naqoyqatsi*, que também é um dos frutos dessa potente indústria cinematográfica. Este e muitos outros paradoxos da sociedade contemporânea são denunciados neste documentário, e nossas análises, produzidas a partir das noções da Análise de Discurso, apresentaram nosso modo de interpretar este documentário e, com base nesse dispositivo teórico-analítico, nosso olhar subjetivo quanto aos possíveis efeitos de sentidos nele pulsantes sobre a sociedade tecnológica digital. Entendemos que o principal deles é a filiação da tecnologia à guerra e, ao mesmo tempo, sua potência contra cultural, ou seja, a possibilidade de colocarmos em prática a *racionalização subversiva* da tecnologia como posição de resistência.

REFERÊNCIAS

- AIUB, Giovani Forgiarini. Arquivo em análise de discurso: uma breve discussão sobre a trajetória teórico-metodológica do analista. **Revista Leitura**, Maceió, n. 50, p. 61-82, jul./dez. 2012.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- ANDRADE, Eliane Righi de. Memória: um arquivo vivo em construção. In: CORACINI, Maria José Faria.; GHIRALDELO, Claudete Moreno (org.). **Nas malhas do discurso: memória, imaginário e subjetividade**. Campinas: Pontes, 2011, p. 75-88.
- AUMONT, Jacques. A montagem. In: **A estética do filme**. AUMONT, Jacques *et al.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Trad. Artur Mourão. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1995.
- _____. **Simulacros e Simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1981.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. RJ: Jorge Zahar, 1999.
- _____. Entrevista com Zigmunt Bauman por Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke. In: **Tempo Social**. vol.16, n.1 São Paulo, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702004000100015&script=sci_arttext. Acesso em: 10 set. 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. Formação Social. In: **Dicionário de política**. Vol 1. 11. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília: 1998.
- CASTELLS, Manuel. A revolução da tecnologia da informação. In: **A sociedade em rede**. Trad. Roneide V. Majer. Atualização para 6. ed.: Jussara Simões. (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 1). São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 67-118.
- CAZARIN, Ercília Ana. A Análise de Discurso nos estudos da linguagem e sua dimensão política. **Revista da ABRALIN**, v. Eletrônico, n. Especial, p. 33-46. 2ª parte, 2011.
- CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.
- CHOMSKY, Noam. Democracia e mercados na nova ordem mundial. In: GENTILI, Pablo (Org.). **Globalização excludente: desigualdade, exclusão e democracia na nova ordem mundial**. Petrópolis, RJ: Vozes; Buenos Aires: CLACSO, 2000.

- COURTINE, Jean-Jacques. O chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre (Org.). **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle. In: **L'Autre Journal**, n. 1, maio de 1990.
- DE MASI, Domenico. Frei Betto. **Diálogos criativos**. Mediação e comentários: José Ernesto Bologna. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- DRUMMOND, Carlos. Eu, etiqueta. In: **Obra poética**. Vol. 4-6. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989.
- EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ESCOBAR, Pepe. **A silenciosa ditadura do algoritmo**. Tradução de Inês Castilho. Outras Palavras. *Carta Capital*. Publicado em 20/10/2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/outras-palavras/a-silenciosa-ditadura-do-algoritmo>. Acesso em: nov. 2017.
- FEENBERG, Andrew. O que é filosofia da tecnologia. In: NEDER, Ricardo T. (Org.). **Andrew Feenberg**: racionalização democrática, poder e tecnologia. Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina/ Centro de Desenvolvimento Sustentável - CDS. Ciclo de Conferências Andrew Feenberg. Série Cadernos PRIMEIRA VERSÃO: CCTS - *Construção Crítica da Tecnologia & Sustentabilidade*. Vol. 1. Número 3. 2010. ISSN 2175.2478.
- _____. Racionalização subversiva. In: NEDER, Ricardo T. (Org.). **Andrew Feenberg**: racionalização democrática, poder e tecnologia. Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina/Centro de Desenvolvimento Sustentável - CDS. Ciclo de Conferências Andrew Feenberg. Série Cadernos PRIMEIRA VERSÃO: CCTS - *Construção Crítica da Tecnologia & Sustentabilidade*. Vol. 1. Número 3. 2010. ISSN 2175.2478.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

GALLO, Solange Leda. **Como o texto se produz**: uma perspectiva discursiva. Blumenau: Nova Letra, 2008.

_____. **Discurso da escrita e ensino**. Campinas: UNICAMP, 1992.

_____. As clivagens subterrâneas/contemporâneas da rede e o efeito narciso. In: _____. FLORES, Giovanna B (Orgs.). **Discurso, Ciência e Cultura**: conhecimento em rede. Palhoça: Ed. Unisul, 2012.

HENRY, Paul. **A ferramenta imperfeita**: língua, sujeito e discurso. Campinas: UNICAMP, 1992.

_____. **O discurso não funciona de modo isolado**. Trad. José Horta Nunes. Campinas: UNICAMP, 2013. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/unicamp/ju/587/o-discurso-nao-funciona-de-modo-isolado>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

IANNI, Octavio. **A Sociedade Global**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. **Dialética e capitalismo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

KHEL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque**: a ascensão do capitalismo de desastre. Trad. Vânia Cury. Rio de Janeiro: nova fronteira, 2008.

LACAN, J. **O Seminário Livro I**: Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LAGAZZI, Suzy. **O Recorte e o Entremeio**: condições para a Materialidade Significante. Texto apresentado no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso. UFRGS, Porto Alegre, 2007.

_____. O recorte significativo da memória. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange. (Orgs.). **O discurso na contemporaneidade**: materialidades e fronteiras. 1. ed. São Carlos: Claraluz, 2009. (p. 67-78)

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

_____. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Edusc, 2002.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. 3. ed. São Paulo: José Olympio, 1988.

MALISKA, Maurício Eugênio. **Entre linguística e psicanálise: o real como causalidade da língua em Saussure**. 2. ed. Curitiba: Juruá, 2010.

MARIE, Michel. Introdução. In: AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Coleção Marx-Engels. Tradução e notas Nélcio Schneider; prólogo Herbert Marcuse. São Paulo: Boitempo, 2011.

MITTMANN, Solange. O arquivo como gatilho de movimentos de interpretação em torno da palavra 'luta'. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange (Orgs.). **Análise do discurso: dos fundamentos aos desdobramentos (30 anos de Michel Pêcheux)**. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

NECKEL, Nádia. **Tessitura e tecedura: movimentos de compreensão do discurso artístico no audiovisual**. 2010. 239 f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Estadual de Campinas. São Paulo: Campinas, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Coleção Campo Imagético. Campinas: Papirus, 2005.

ORLANDI, Eni. Segmentar ou recortar? In: **Linguística: questões e controvérsias**. Série Estudos 10. Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, 1984.

_____. Não o outro, mas o diferente. In: _____. **Terra à vista! Discurso do confronto: velho e novo mundo**. São Paulo: Cortez; São Paulo: Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

_____. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2002.

_____. **A linguagem e seu funcionamento (1983)**. 6. ed. Campinas: Pontes, 2011.

_____. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. 4. ed. Campinas: Pontes Editores, 2012a.

_____. **Discurso em Análise: sujeito, sentido e ideologia**. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2012b.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio (1988)**. Campinas: UNICAMP, 1997.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni (org.). **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas: UNICAMP, 1994.

_____. O mecanismo do (des)conhecimento ideológico. In: ZIZEK, Slavov. **Um mapa da ideologia**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 1997.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 1999.

_____. Metáfora e Interdiscurso. In: ORLANDI, Eni (Org.) **Análise de Discurso: Michel Pêcheux - textos selecionados por Eni Orlandi**. Campinas: Pontes Editores, 2011a.

_____. Reflexões sobre a situação teórica das ciências sociais e, especialmente, da psicologia social. In: ORLANDI, Eni (Org.). **Análise de Discurso: Michel Pêcheux - textos selecionados por Eni Orlandi**. Campinas: Pontes Editores, 2011b.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualizações e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 1997.

PELBART, Peter. **A vertigem por um fio**. Políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? In.: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (Orgs.). **Estudos de Cinema 2000 - SOCINE**. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 192-207

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: editora 34, 2005.

REGGIO, Godfrey. In: TORNEO, Erin. Interview: Lone Giant: Godfrey Reggio's "Naqoyqatsi". **Indiewire**. Oct 18, 2002. Disponível em: <<http://www.indiewire.com/2002/10/interview-lone-giant-godfrey-reggios-naqoyqatsi-80169/>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

SALLA, Mara. **Lendo filmes e o poeminha do contra: o fechamento do cinematográfico na simultaneidade do fílmico**. 2010. 98 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2010.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert. (Org.). São Paulo: Cultrix, 1971.

SIMÕES, Priscilla Rodrigues. **A noção de trabalho representada pela imagem e interpretada pela palavra**. 2007. 167 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SNOW, Charles Percy. **As duas culturas e uma segunda leitura: uma versão ampliada das duas culturas e a revolução científica**. São Paulo: Edusp 1995.

VIRILIO, Paul. **Guerra pura**: a militarização do cotidiano. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. **A bomba informática**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

_____. **Guerra e cinema**. São Paulo: Boitempo, 2005.

ZUBOFF, Shoshana. Big other: surveillance capitalism and the prospects of an information civilization. **Journal of Information Technology** (2015) 30, p.75-89. Doi:10.1057/jit.2015.5 Palgrave Macmillan. Disponível em: <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2594754>. Acesso em: 13 jul. 2017.

Ficha técnica *Naqoyqatsi*

Ano: 2002 / Estados Unidos / Duração: 90 min / Cor / Som Dolby SR

Direção: Godfrey Reggio / Roteiro: Godfrey Reggio Produção: Joe Beirne, Godfrey Reggio, Lawrence Taub

Produção executiva: Steven Soderbergh / Co-produção: Mel Lawrence Direção de fotografia: Russell Lee Fine / Fotografia adicional: Timothy Housel / Cinematografista convidado: John Bailey, A.S.C.

Edição e design visual: Jon Kane / Edição adicional: Bill Morrison / Efeitos visuais e reanimação de imagem: Manuel Gault / Animação CGI original: Manuel Gault, Cameron Hickey, Zachary David Medow / Direção de pesquisa de imagem: Ray Hemenez Música: Philip Glass / Solos de cello: Yo-Yo Ma / Design sonoro: Steven Boeddeker