

O METADOCUMENTÁRIO PELALENTE DA TEORIA ENATIVA

Luciana Kraemer da Silva¹

RESUMO

Este artigo analisa uma produção documental de formato metalinguístico na perspectiva da enação – em especial da cognição social. O texto está baseado em duas proposições: a primeira é de que o metadocumentário visibiliza o processo cognitivo como um saber não individualizado de quem o produz, ao mesmo tempo que incorporado e autopoietico; a segunda, levando em conta o conceito de produção participativa de sentido, é que a ação meta amplia domínios cognitivos tanto para quem produz como para quem assiste ao documentário. As proposições teóricas foram analisadas tendo como objeto empírico um metadocumentário.

Palavras-chave: Cognição Social; Metadocumentário; Audiovisual.

ABSTRACT

This article analyzes a documentary production of metalinguistic format in the perspective of enation – especially in the social cognition. The text is based on two propositions: the first is that the metadocumentary visibilizes the cognitive process as a non-individualized knowledge of who produces it, while incorporated and autopoietic; the second, taking into account the concept of participatory production of meaning, is that metadocumental action extends cognitive domains both, for who watches the documentary and who produces. The theoretical propositions were analyzed having as an empirical object a meta-documentary.

Key-words: Social Cognition; Meta-Documentary; Audiovisual.

Recebido em 31 de março de 2019, aceito em 11 de junho de 2019.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo está inserido em uma pesquisa de doutorado que entende o documentário como tecnologia cognitiva (LÉVY, 2010) e busca na teoria da enação e nos seus subcampos, como o da cognição social, novas possibilidades de estudar uma de suas práticas: o metadocumentário. De um formato ético-estético característico (NICHOLS, 2005; MACHADO, 2011), o metadocumentário nos dá a chance de pensar o cinema documental pelo primado da experiência, analisando a produção audiovisual a partir da ação dos agentes envolvidos, sejam eles humanos ou não humanos, durante toda a sua elaboração. Acreditamos, ainda, que o metadocumentário pode se alinhar a uma política cognitiva do tipo inventiva (KASTRUP, 2007) ao colocar em xeque a ideia do conhecimento como resultado de leis invariantes, não operada pela memória e pelo tempo e

¹ Mestre em Ciências Sociais (PUC-RS). Doutoranda em Informática na Educação (UFRGS). Professora da Universidade do Vale dos Sinos (Unisinos). lucianakr@unisinos.br

a cognição como solução de problemas. O termo política tem o sentido de afirmar o comprometimento dos sujeitos e instituições frente à cognição. Assumir uma política inventiva ao construir um documentário seria tomar uma posição em relação a si e ao mundo que se distancia da crença na neutralidade de quem o produz e aceita a metaestabilidade inerente ao processo de elaboração do filme. Nesse sentido, a primeira proposição do artigo é que o meta visibiliza o processo cognitivo como um saber não individualizado de quem o produz, ao mesmo tempo que incorporado e autopoietico, sendo origem e efeito do que vai sendo criado. A segunda proposição, desdobrada da primeira, é a de que ao direcionar a lente para o processo de organização fílmica, a ação meta amplia domínios cognitivos tanto para quem produz como para quem assiste o documentário, a partir de novos engajamentos, novas habilidades corpóreas para produções de sentido envolvendo o saber-fazer da história.

O texto se organiza tendo como base empírica nossa experiência na realização do documentário *Três Crimes e Uma Sentença* (2015). As proposições teóricas serão analisadas com trechos do filme. Como ponto de partida abordamos as relações entre tecnologia e cognição (LÉVY, 2010), seguimos argumentando como o metadocumentário pode ser compreendido como um saber incorporado (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003; THOMPSON, 2007), situamos a cognição social como lócus de discussão para os desdobramentos do conceito de produção participativa de sentido (DI PAOLO; DE JAEGHER, 2017; DI PAOLO; ROHDE; JAEGHER, 2010; POPOVA, 2015) e, por fim, defendemos de que forma o metadocumentário se relaciona com estes conceitos (VARELA, 2000, 2003; FINGERHUT; HEIMANN, 2017).

2 DOCUMENTÁRIO COMO TECNOLOGIA COGNITIVA

Como narrativa, o documentário tem encontrado inspiração na poética, na fruição, elementos próprios da estética, mesmo que sua maior singularidade esteja nos aspectos éticos, relativos ao contrato de respeito e responsabilidade para com os atores sociais, como são chamados os que estão em cena para rerepresentar suas próprias vidas. Os aspectos ligados a sua produção e distribuição – ou compartilhamento – inserem o documentário também no campo das Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs), sob o grande guarda-chuva do audiovisual². Não há como pensar no cinema sem levar em conta que a técnica está presente na constituição das cognições participando não apenas da ordem simbólica e da cultura, mas remetendo também ao aspecto ontológico do saber. O documentário tem se constituído ao longo da história como um modo estético de olhar o mundo e também como um método científico para produzir conhecimento sobre o mundo a partir de agenciamentos maquínicos. O filme etnográfico, por exemplo, nasceu antes do cinema, e foi guiado por avanços técnicos: a película flexível e móvel criada por Eastman³ e a espingarda cronofotográfica de Marey⁴ possibilitaram o estudo científico da natureza em movimento. O interesse, na metade do século 19, era compreender o voo dos pássaros, passando pela corrida do homem. Já nos anos de 1920, Robert Flaherty e seus acoplamentos com meios técnicos – filmadoras, rolos de filmes e o aparato disponível para

² Para Kilpp (2010), uma virtualidade que segue em devir e que se atualiza em diferentes formatos, vídeo, TV, cinema documental.

³ George Eastman (1854-1933).

⁴ Étienne-Jules Marey (1830-1904).

a época – possibilitaram que ele produzisse *Nannok, o Esquimó* (1922), um arquivo único sobre o experienciar da vida da tribo *itivimut*, no Ártico do Canadá, até hoje um marco do cinema documental.

Ao discutir como a humanidade tem construído a inteligência, Lévy (2010) se volta para a tecnologia e, no lugar de perguntar como a produzimos, questiona de que forma a técnica opera no que entendemos por conhecimento. O autor não chega a se colocar no campo da autopoiese, mas ao situar a cognição como relacionada a uma ecologia, em que se encontram instituições formais e informais, culturas, aspectos biológicos e humanos, tangencia o sentido de acoplamento, conceito angular para Maturana e Varela (2001). O acoplamento se dá a partir das interações contínuas de um organismo plástico com o meio, produzindo perturbações que levam o organismo a modificar sua estrutura sem que este se desintegre. Essas mudanças estruturais, ou acoplamentos, são operadores que não determinam, mas modulam o surgimento de domínios cognitivos.

Lévy (2010) defende que a inteligência está nas redes, espaço de interação entre atores humanos, biológicos e técnicos. A tecnologia, no lugar de ser pensada como a anulação da essência humana, não é por si, participa, mas não determina os processos de subjetivação. É operador para gestar o conhecimento. Uma tecnologia cognitiva, ou intelectual, segundo Lévy, reorganiza a visão de mundo de seus usuários, modificando seus modos de pensar, seus circuitos de comunicação e as tomadas de decisão nas organizações e nos coletivos. As tecnologias de inteligência agem no pensamento de maneira tão indissociada que não é mais possível distinguir o que é do sujeito e o que é do objeto. É o que acreditamos já ocorrer com o audiovisual e que chegou a ser dito por Lévy (2010, p. 104): “a imagem e o som podem tornar-se o ponto de apoio de novas tecnologias intelectuais”.

Ao olhar o mundo pela lente da câmera, temos um quadro bastante diverso do que teríamos sem o equipamento. Som e imagem enquadrados produzem sentidos, deixam ver percepções incorporadas propiciadas na relação entre saliência e falta. Ao disparar a máquina, temos uma cena, personagens, uma verdade filmica configurada por processos maquínicos de organização, empacotamento (*backup*), edição e distribuição. O acesso cada vez mais facilitado aos meios de produção – entendidos aqui tanto como os suportes físicos, como os lógicos (*softwares* aplicativos) – amplia o leque de protagonistas no que se refere à captação, edição e distribuição das imagens, tornando o fazer audiovisual quase tão acessível como se tornou a escrita hoje. O documentário, uma de suas tantas possibilidades narrativas, é uma tecnologia da inteligência, sendo produto e produtor de conhecimento, e atua na modulação da cognição ao guiar novas formas de ações perceptivas complexificando a maneira como se vê o mundo e as emoções. Dos Irmãos Lumière até a digitalização total do processo filmico (captação, edição, distribuição), o documentário é condição de possibilidade para experienciar histórias de vida, que são do outro e também nossas.

3 O METADOCUMENTÁRIO COMO SABER INCORPORADO E AUTOREFLEXIVO

O metadocumentário pode ser entendido como um subgênero do cinema documental. Para além das classificações, importa para esse estudo o fato de que ele assume um formato ético-estético em que o fazer filmico, por si só um acoplamento homem-tecnologia, é objeto de observação do realizador, que por sua vez é objeto de

observação do espectador, em uma circularidade que está centrada no mundo experiencial dos realizadores da obra e de todos os que nela se envolvem: “de fato, o seu tema básico é sempre o próprio documentário, o mundo, as razões que ele alega, as instituições que o promovem e os fins a que se destina” (MACHADO, 2011, p. 13). Ao falar de si, propõe um olhar circular e enfrenta o pensamento dicotômico que concede lugares definidos e separados para o documentarista e para o objeto a ser documentado, revelando que a grande matéria do *doc* não é a realidade projetada ou reconstituída, mas a experiência da prontidão-para-a-ação no presente (VARELA, 2003) guiada pela percepção em um mundo criado pelos sujeitos percipientes. O documentário é um mundo criado pelo documentarista e demais agências envolvidas, mas nem sempre essa janela de entendimento fica aberta para quem o assiste. O contato com a obra em germe (DELEUZE, 2013), que se desnuda em seus processos, está longe de ter hegemonia na narrativa documental.

Na tentativa de ampliar o entendimento, tomamos como exemplo o documentário *Três Crimes e Uma Sentença* (2015). No *doc*, contamos a história de como filmamos a história do jornalista Elmar Bones, condenado a ressarcir a família de um conhecido político gaúcho por dano moral após a publicação de uma reportagem que ligava um dos membros do clã a três crimes⁵. Após ter sido condenado em todas as instâncias no Brasil, uma organização não governamental ligada ao tema da liberdade de expressão, Artigo 19, resolveu levar o caso para ser apreciado pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos. O entendimento da organização é que as sentenças proferidas no país feriram a Constituição Brasileira e as normas internacionais de direitos humanos. O primeiro *take* do documentário é um plano fechado no teclado e na tela do computador. Os cortes seguintes remetem a planos de conjunto, revelando a discussão sobre o roteiro de montagem⁶, uma das etapas de produção de qualquer documentário.

Figura 1 – Cenas iniciais do curta-metragem *Três Crimes e Uma Sentença*



Fonte: TRÊS CRIMES..., 2015.

Nestes planos iniciais, ainda vemos a estudante ao telefone tentando marcar uma entrevista para o documentário. A voz em *off* conta a história da história:

Eu e minha professora orientadora, Luciana Kraemer, decidimos submeter essa proposta de pauta ao Prêmio Jovem Jornalista promovido pelo Instituto Vladimir Herzog. O projeto foi selecionado e agora estamos

⁵ O filme pode ser visto em https://youtu.be/IqbX_SawNgs.

⁶ Roteiro que servirá para editar as cenas após serem captadas.

mergulhando ainda mais neste caso. (TRÊS CRIMES..., 2015)

A partir da lente enativa estamos dizendo que o filme é sobre o que conseguimos apreender a partir de um histórico de acoplamentos realizados antes e durante o processo fílmico:

O conhecimento é o resultado de uma interpretação contínua que emerge de nossas capacidades de entendimento. Estas capacidades estão enraizadas nas estruturas da nossa corporalidade biológica, mas são vividas e experienciadas dentro de um domínio de ação consensual e de história cultural. (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003, p. 19)

Ao longo das cenas, os telespectadores recebem pistas de que o documentário opera numa espécie de imediatismo em relação às diferentes situações abertas no caminhar narrativo. Assistimos às materialidades que compõem o filme, como os artefatos técnicos usados na sua produção, os deslocamentos físicos necessários para compor as imagens, as conversas sobre os caminhos do filme, as hesitações que circundam todo o processo de produção. Não são apenas exemplos de ações mentalistas, operações que se dão no cérebro. Não é porque as demandas de desempenhos sensoriais-motores não são evidenciadas para o observador externo que elas não ocorrem. Di Paolo e De Jaegher (2017) argumentam que há toda uma sorte de habilidades associadas a ações puramente mentais/reflexivas – como preparação para uma prova, planejamento de um projeto, ou como ocorre neste caso, na produção de *Três Crimes e Uma Sentença* – em que o envolvimento do corpo não é tomado na avaliação. Daí advêm algumas classificações utilizadas por teóricos como altas e baixas cognições:

Não estou menos incorporado e acoplado ao mundo quando planejo minhas férias do que quando ando de bicicleta; eu estou simplesmente fazendo coisas diferentes com meu corpo e acoplamento. Predizer estas dicotomias como altas versus baixas é usar nomes diferentes para a separação corpo e mente. Adotar essa terminologia significa implicitamente uma perspectiva dualista. (DI PAOLO; DE JAEGHER, 2017, p. 97, tradução nossa)

O enfrentamento das teorias mentalistas e da cultura representacionista parece ser mais desafiador quando o objeto de estudo se centra nas produções culturais, especialmente porque a tradição teórica cognitivista vê o processo cognitivo como uma operação simbólica de processamento de informação que ocorre na mente do cognoscente a partir dos *inputs* captados em um mundo pré-dado. Há que se considerar também a hegemonia científica das teorias do discurso como ferramenta de análise, que costumam situar o corpo como espécie de matéria repositória do saber, dizer, pensar.

[...] o corpo não é um fantoche controlado pelo cérebro, mas sim todo um sistema animado com camadas autônomas de auto-constituição, auto-coordenação e auto-organização e graus variados de abertura para o mundo que criam sua atividade de construção de sentido. (DI PAOLO; ROHDE; DE JAEGHER, 2010, p. 42)

A construção de sentido como valor enativo – não apenas discursivo – se dá a partir de afetações sentidas pela estrutura atual do sujeito, estrutura essa que é efeito do histórico

de acoplamentos recorrentes e recursivos que lhe permite perceber e, assim, distinguir. A percepção é uma ação do corpo, antes de ser da mente: viramos o olhar ao mesmo tempo em que giramos o pescoço sem que possamos pensar sobre o fato. Sentimos o coração disparar ao ouvir um grito, enrubescemos perante um olhar perscrutador. No lugar de processar informações, Thompson (2007) nos diz, criamos significados.

4 A COGNIÇÃO SOCIAL E OS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DE SENTIDO PARTICIPATIVO NO METADOCUMENTÁRIO

A construção de sentido é um entendimento fundamental para a enação e tem possibilitado análises empíricas com a cognição social, espécie de subcampo enativo que dialoga com objetos empíricos envolvendo produções culturais. A construção de sentido está relacionada à autonomia e a adaptação, um dos cinco conceitos chave para a teoria enativa, como bem apresentam Baum & Kroeff (2018), a partir da leitura de vários autores. A criação de sentido é o que ocorre quando um sistema autônomo e adaptativo regula suas interações com o meio para manter o sistema viável, avaliando os efeitos das perturbações do ambiente nos seus próprios estados em função das implicações virtuais. Implica dizer que o mundo é transformado em um ambiente de valor e de significância, incluindo aí a compreensão de intersubjetividade e a natureza das interações sociais.

A cognição social dá especial atenção às interações com os demais agentes sociais humanos e à forma como as nossas ações perceptivas se codeterminam na modulação com eles. Neste trabalho compreendemos que as interações e o sentido participativo não podem ser analisados sem incluir os aspectos sociotécnicos. Como nos lembra Lévy (2010), o acoplamento com diferentes tecnologias intelectuais gera diferentes possibilidades de pensamento e linguagem, por isso, são tecnologias da inteligência. A oralidade não nasceu com os seres humanos, foi necessário tempo para ser desenvolvida e, ainda hoje, pode ser a principal responsável pela gestão da memória em determinados grupos sociais tribais⁷.

Na perspectiva da cognição social enativa, e tendo em conta a literatura, Popova (2015) avança ao analisar de que forma as narrativas aprofundam a habilidade dos humanos de organizarem o pensamento a partir de eventos para chegarem na totalidade da história, sendo importantes também para compreender como se dão as ações humanas. Mas, no lugar de dirigir a atenção para o sentido discursivo da história, a autora amplia o olhar para os sentidos produzidos conjuntamente por quem conta e por quem lê a história com específicas manifestações na experiência, especialmente no que se refere à percepção de intencionalidade e causalidade.

Vemos, a partir da linguística, que a metalinguagem é uma operação cognitiva largamente usada para o aprendizado da língua de maneira geral. Segundo Jakobson (2001), trata-se de uma função da linguagem interpretar o signo usando outro signo. O dicionário é, portanto, um recurso metalinguístico. Como, para a teoria enativa, signos são condensações de modos de agir, interpretar um signo com outro signo significa coordenar coordenações sensorio-motoras intercambiáveis e que, por isso, ganham certa estabilidade. Um exemplo que vem da tenra infância: quando uma criança vê uma bola, a palavra bola faz agir,

⁷ Nessa ecologia em que as técnicas de inscrição externa são inexistentes, a preservação do conhecimento se dá pelas músicas, rimas, ditados populares, as histórias de maneira geral. Entre as estratégias mnemônicas, estão as histórias que se referenciam nos domínios concretos de conhecimento partilhados pelo grupo, próximo ao que entendemos como histórias da vida, e que apresentem relações de causa e efeito.

produzindo o correr, o chutar, o jogar. Mais tarde, no processo de alfabetização, a figura da bola que condensa essas ações se articula a quatro letras, produzindo novas coordenações e assim sucessivamente. Ao ajustarmos o foco para a enação, podemos dizer que a metalinguagem é uma operação que busca engajamentos nos processos comunicacionais, inclusive quando estamos na posição de observadores de nós mesmos. A linguagem é processo e tem seu lugar nos espaços de coordenações consensuais de conduta que se constituem no fluir dos encontros corporais recorrentes. As palavras, como nos lembra Maturana (1997), são modos de coordenar consensualmente a conduta, conotadas pelos interatores. O signo seria uma ação que se torna consensual entre os participantes da conversa. Assim, bola conota jogar, brincar, e esta operação é dependente do curso das coordenações consensuais de conduta da linguagem em relação ao momento presente em que ocorrem, e da história de interações em que elas ocorrem.

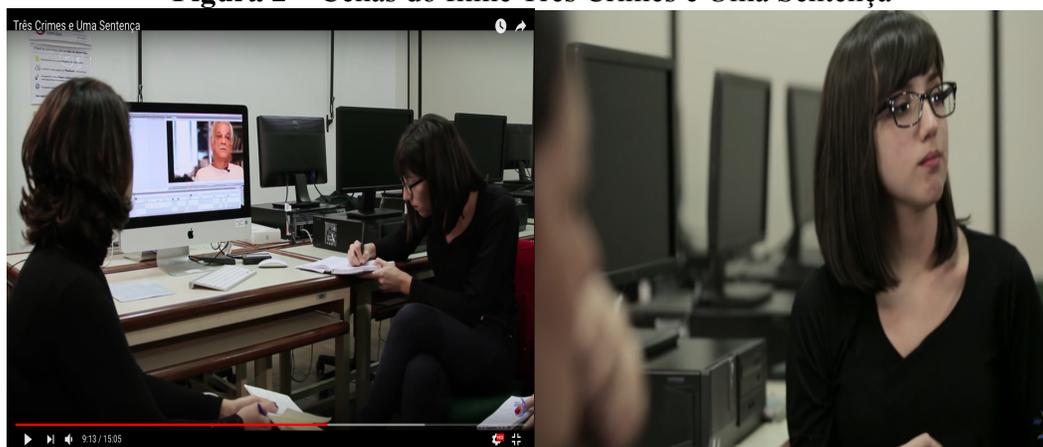
Ao tomar o metadocumentário como objeto empírico entendemos que a metalinguagem é uma operação que busca engajamentos no processo de construção de sentido. Essa busca se dá no movimento interno e externo do filme. Como interno, nos referimos ao processo de produção de sentido participativo que ocorre no interior do filme, seja a partir de um diálogo dos realizadores (consigo próprios) na condição de observadores de si – como no doc Santiago (2007) –, seja pelos diálogos dos realizadores com os participantes do filme (entrevistados, diretor, equipe). Para fora, ou externo, nos referimos ao processo de participação de sentido construído na relação com a audiência do filme (presente em qualquer produção audiovisual ficcional, documental), a partir das impressões dos espectadores, externadas publicamente a partir de análises filmicas, etc.

Assim, no lugar de vermos a metalinguagem como função, a pensamos como ação imanente que realiza a interpretação e o *feedback*. Imanente porque se constitui na atividade interacional. É como se houvesse sempre uma questão de fundo no metadocumentário, e esta girasse em torno dos entendimentos do próprio fazer documental relacionado ao tema em questão, relações de causalidade e interpretação. Ainda que esta questão esteja presente nas demais práticas, é a metalinguagem que abre janelas ético-estéticas para experienciar documentário como feitura de processo autopoietico, problematizando os acoplamentos e as interações sociais no filme. Por ético-estético estamos nos referindo a uma série de escolhas que se codeterminam quando viramos a câmera para o modo de fazer o documentário, quando enquadramos os meios técnicos utilizados, as conversas que produzem caminhos para o desenrolar do filme. Há uma produção de sentido participativo que passa a ser evidenciada tanto para quem participa do processo como para quem assiste ao filme. Assim que chegamos à segunda proposição deste artigo, a de que a ação meta, ao direcionar a lente para o processo de organização filmica, amplia domínios cognitivos a partir de novos engajamentos, novas habilidades corpóreas para produções de sentido envolvendo o saber-fazer da história. Tal proposição será desdobrada na discussão do metadocumentário em questão. Essa ampliação tem repercussão tanto para os realizadores do filme, como para o público que o assiste.

4.1 Produção de sentido participativa a partir dos seus realizadores

Voltando ao nosso objeto empírico, *Três Crimes e Uma Sentença*, o plano a seguir (Figura 2) *encena*⁸ o momento em que a equipe (montadora), tutora do projeto, estudante e eu (orientadora) elegemos algumas cenas para debater e pensar sobre os desdobramentos do filme. A cena⁹ da reunião é objeto filmico e é também um momento de trabalho para a equipe que está produzindo o documentário. Estão lá a estudante, a orientadora do projeto, a jornalista paulista Bianca Vasconcellos e a montadora¹⁰ Joana Bernardes. Ao fundo, vemos o monitor de vídeo. Pelo ecrã assistimos ao primeiro corte¹¹ do documentário, composto por depoimentos do jornalista Elmar Bones e de um dos três desembargadores que atuaram no caso condenando o Jornal Já, que era dirigido por Bones.

Figura 2 – Cenas do filme *Três Crimes e Uma Sentença*



Fonte: TRÊS CRIMES..., 2015.

A conversa, puxada pela jornalista Bianca Vasconcellos, já é um distinguir do que foi distinguido pela montadora ao selecionar as imagens e depoimentos, em um processo de construção de sentido *incorporado*, que tem diversos níveis de formação de identidades, entre eles as identidade neurocognitiva e sociolinguística. Identidades aqui não como um conjunto de características do organismo a priori, mas um circuito relacional, um processo de geração de valor que mantém a auto-poiese e o acoplamento com o ambiente. As trocas significativas incluem as interações com os elementos técnicos que à primeira vista parecem artefatos, dispositivos tomados como externos ao sujeito cognoscente, mas que acabam sendo *incorporados* na ação do *fazer/conhecer*, proporcionando a coemersão de novas identidades corporais. Quando colocamos o olho na câmera e através dela enxergamos o ambiente, criamos novos “*selves*”, somos afetados por elementos que antes não eram fonte de perturbação, não geravam percepção de novos enquadramentos de cena.

⁸ Mesmo que não se trate de uma ficção, há uma performance de atores sociais voltada para a gravação. Ou seja, essa é uma verdade filmica.

⁹ No cinema, a cena pode ser entendida como um conjunto de planos (*takes*) relacionados no espaço escolhido para a filmagem.

¹⁰ A montagem é uma especialidade cinematográfica, se refere à edição das cenas, falas, um processo recheado por saliências e exclusões.

¹¹ Momento em que estão editados os trechos considerados mais importantes dos depoimentos feitos.

O mesmo ocorre no processo de montagem, quando as ações perceptivas são mobilizadas para perscrutar as cenas a partir de *frames*¹², habilidade pouco desenvolvida para quem não está na função. Interpretar na teoria enativa é verbo de ação motora também, implica performar apropriadamente no presente imediato, não de maneira proposicional. O *frame* escolhido para a Figura 3 revela o momento em que estávamos assistindo a fala do desembargador aposentado Luiz Ary Vessini de Lima, que votou pela condenação de Elmar Bones, seguida pelo depoimento do próprio jornalista. A partir dos trechos assistidos, a jornalista consultora constata: “Ficou ótimo isso, gente, esse é o outro lado que a gente não teve. A família Rigotto não fala, sabe? Esse [se referindo ao desembargador] é o advogado deles, né? [da família Rigotto]”. As tomadas de cena (Figura 3) revelam sentidos produzidos participativamente a partir das impressões (minhas e da aluna) sobre o fato de o desembargador ter aceitado falar, bem como a disposição dele de relembrar uma ação ocorrida há mais de dez anos.

Figura 3 – Cenas do filme *Três Crimes e Uma Sentença*



Fonte: TRÊS CRIMES..., 2015.

O diálogo dá pistas sobre a organização filmica a partir de um evento que se liga ao todo da história. São efeitos produzidos naquele domínio cognitivo para os realizadores do documentário a partir de um mundo de significados, uma operação de *sense making* realizada pelos sujeitos que participam da validação de sentidos. Há uma série de fenômenos relacionais em jogo numa interação social, entre eles a correção do tempo, a entonação, os tópicos em conversa, o ritmo. São comportamentos coordenados, não instrutivos:

Esta é a coordenação da atividade intencional em interação, através da qual os processos de criação de sentido individuais são afetados e novos domínios de criação de sentido social podem ser gerados que não estavam disponíveis para cada indivíduo por conta própria. (DI PAOLO; DE JAEGHER, 2017, p. 89, tradução nossa)

4.2 Produção de sentido participativa com a audiência

Popova (2015) acredita que o campo da pesquisa narrativa está em aberto, mas a caracteriza como uma forma de compreensão social que historicamente tem desempenhado

¹² Cada um dos quadros ou imagem fixa de um produto audiovisual .

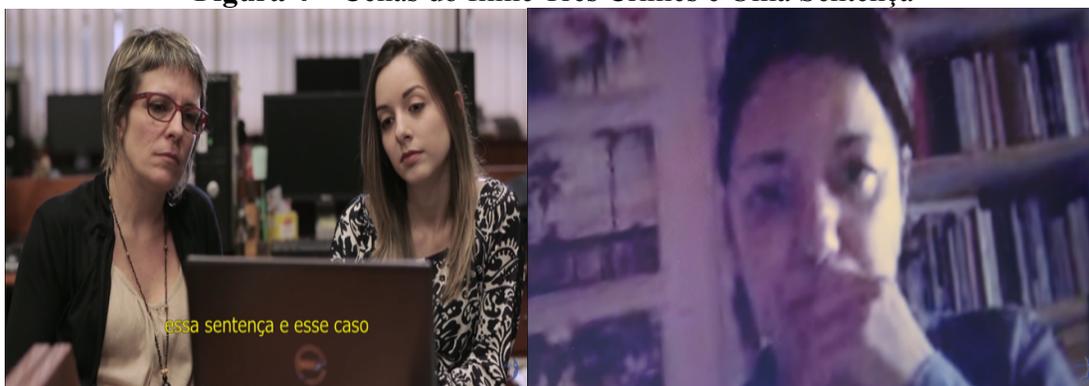
um papel na organização do conhecimento humano a partir da experiência. A narrativa, segundo ela, pode nos revelar que a ação humana é inerentemente intencional no sentido fenomenológico, ou seja, de ser aberta ao outro, de apresentar um caráter que envolve o mundo. O documentário é uma narrativa contada audiovisualmente. Quando me emociono assistindo a um filme, seja lacrimejando, me irritando ou sorrindo, é o meu corpo e o meio circundante imediato (a narrativa audiovisual) que se revelam por meio desta sensação. Nesse sentido, nos diz Thompson (2007, p. 42):

as sensações não são autocontidas, sem abertura para o mundo. Pelo contrário, apresentam as coisas envoltas numa certa atmosfera afetiva, influenciando assim profundamente a forma como percebemos as coisas e lhe respondemos.

Seguindo na perspectiva fílmica, os atos intencionais compreendidos enativamente não podem ser associados apenas a metas e objetivos a serem alcançados, dizem respeito ao performar de um corpo sujeito da experiência, cuja vida cognitiva é constituída por hábitos coengendrados com as materialidades sociotécnicas, envolvendo ainda as tradições históricas, convenções, normas sociais, etc. É como a cognição da narrativa audiovisual pode ser entendida para quem a assiste. Os espectadores supõem, criam, interpretam o que os realizadores imaginaram ao compor o filme a partir do maquinário poético, das sintaxes e de suas gramáticas audiovisuais. Ética e estética não se separam para a produção de causalidades, envolvem a câmera utilizada, os planos escolhidos, os ângulos pensados, a sonorização mais ou menos realista.

A fruição se dá por fluxo, os elementos formam um todo fílmico, e são assim percebidos pela audiência, ou por corpos fílmicos, no entendimento de Fingerhut e Heimann (2017). Os autores entendem que o filme, ou o audiovisual, influencia nossos hábitos de pensar, perceber e sentir, expandindo nossa capacidade de compreensão. Esse raciocínio é diferente daquele que angula o filme apenas como uma representação do que estamos acostumados a ver fora das telas. É diferente também de compreender os planos, os *takes* e os movimentos de lente como extensão do olho humano. Ou ainda compreender as histórias documentais como testemunhos do que ocorreu. Nós nos adaptamos ao filme, e este expande nossas capacidades de percepção. O cinema nos afeta (FINGERHUT; HEIMANN, 2017), criando efeitos ilusórios, despertando sentimentos corpóreos dos mais variados, como repulsa, tristeza, alegria. Os autores nos ajudam na proposição de que a metalinguagem no documentário amplia os domínios cognitivos a partir de novos engajamentos, novas habilidades sensório-motoras para produções de sentido envolvendo um certo *know-how* da história e não apenas um saber sobre. Entendemos que ao colocar o filme no filme se está convidando a audiência para engajar-se não apenas na ação guiada pela câmera, mas também nas perturbações e afetações sentidas pelos que estão no comando da câmera.

Figura 4 – Cenas do filme *Três Crimes e Uma Sentença*



Fonte: TRÊS CRIMES..., 2015.

Um exemplo é a cena apresentada na Figura 4. Trata-se de momento em que a aluna e eu estamos em uma videochamada com a jornalista consultora escolhida para nos acompanhar na feitura do documentário. A conversa gira em torno de uma dúvida relacionada ao tom que usaríamos para terminar o documentário. Na avaliação minha e da aluna havia uma margem grande de argumentos para compreender que os dados usados na reportagem eram de origem oficial, e que a narrativa jornalística tinha feito o trabalho de amarrar estas pontas com clareza. Por outro lado, aquele não era um documentário de tese. Nosso objetivo era levantar uma discussão sobre os limites de entendimento da liberdade de expressão a partir deste caso. O diálogo pode ser reproduzido da seguinte forma:

[*Bianca*] É um diálogo de surdos, né, basicamente esta sentença e este caso, e que está ferrando materialmente enfim a vida de um sujeito que no caso é o jornalista responsável pela matéria.

[*Luciana*] É que parece que tem um grau de subjetivismo muito grande, na aplicação do dano moral, né? Na sentença. Por que este argumento afinal, porque a reportagem foi excessiva?

[*Bianca*] Eu acho que este ponto de interrogação tem que estar no documentário. Eu acho que não dá para imaginar que a gente vai ver o documentário dando uma resposta né? Dando uma saída. (TRÊS CRIMES..., 2015)

A ação meta propõe uma espécie de *feedback* sobre a coordenação consensual de conduta entre os próprios realizadores, e entre os realizadores com seu público, a partir de questões relacionadas a intencionalidades e causalidades da verdade fílmica. Uma forma de convocação fílmica para compreender as ações que tornaram possível o próprio filme. Há intencionalidade interacional, semelhante à busca do manéio com a cabeça do interlocutor ao entabularmos uma conversa. Ao fazer essa convocação, o filme promove a abertura de um novo domínio cognitivo, em que os espectadores se engajam em uma produção de sentido participativa mútua relacionada ao fazer documental, seus dilemas, percalços, sua ontologia. O termo domínio cognitivo se refere a um âmbito e a uma conduta (MATURANA; VARELA, 2001) e prevê uma dupla dimensão (VARELA, 2000): de enlace, com vistas à manutenção da individualidade no meio; e interpretativa, como excedente de significação. O engajamento no domínio meta é estimulado a partir da recriação das etapas decisórias presentes em qualquer produção cinematográfica, como

pode ser visto na cena descrita acima. Temos ali um espaço de trabalho e suas materialidades, bem como uma interação social voltada para os aspectos do próprio acoplamento (conversa ligada às causalidades filmicas), constituindo uma organização autônoma emergente da dinâmica relacional. A ação meta recruta no espectador a habilidade de seguir fruindo como copartícipe na construção do *know-how* filmico. Pois o *know-how*, nos diz Varela (2003), é o próprio conhecimento, constituído sempre na base do concreto, em uma prontidão-para-ação que coemerge do instante vivido. A ação meta circunscreve o filme como um mundo feito de possíveis a partir das consequência das ações sensoriais dos realizadores, e dependente destas ações possíveis. O mesmo vale para os espectadores que não são, por assim dizer, o objeto do filme. Para Fingerhut e Heimann (2017), os espectadores se constituem em lugares de somatização recrutados e envolvidos pelo filme formando um mundo experiencial. As respostas corporais filmicas precisam ser vistas como uma mistura de hábitos naturais e regularidades aprendidas dos meios cinematográficos. As suas análises se centram nos aspectos e efeitos imagéticos produzidos a partir da montagem, como cortes, atraso no movimentos da imagem (*slow* ou *speed*), etc. São experimentos neurocientíficos, ligados ao fluxo óptico e a padrões de resposta sensório-motora. Entendemos que, para além dos aspectos da dinâmica imagética, a forma de contar a história cinematográfica, com ênfase no como contar e suas causalidades são também passíveis de aprendizagem, gerando novas possibilidades de engajamento perceptivo e emocional. Entendo que a percepção não está confinada aos sujeitos, ela também age, contribuindo para o mundo filmico, pois as significâncias enatuaem performando o metadocumentário, distinções que podem se transformar ainda em análises ou novas realizações caracterizadas neste formato ético-estético.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS EM PERSPECTIVA

O audiovisual tem suas dimensões cada vez mais alargadas com a hegemonia do digital como meio de seleção, armazenamento e propagação de informações. O documentário, é o que defendemos, se constitui como uma tecnologia cognitiva na medida em que possibilita novos modos de conhecer, pensar e se comunicar no mundo, problematizando a primazia da escrita como forma inteligente de conhecer e aprender. A partir da abordagem enativa, podemos pensar que uma de suas práticas, o metadocumentário, se alinha a uma política cognitiva do tipo inventiva, ou seja, que vê o conhecimento como comprometido com um modo de ser e produzir diferenças com e para este mundo a partir de um contínuo processo de transformação de si incorporado e não representado.

Perceber a cognição como invenção significa deixar de ver o conhecimento apenas como possibilidade de solucionar problemas, e perceber que a produção de problemas pelas perturbações em nosso modo habitual de estar no mundo também é uma forma de conhecer, entendendo que, tanto na vida (como nosso objeto empírico cotidiano) como na ciência, produzir questões é tão ou mais importante do que achar seus resultados, pois nos leva mais às dinâmicas, como o experienciar significativo, do que aos produtos que delas resulta.

O metadocumentário é uma história contada em áudio e vídeo, tem uma estética fundada na captação de imagens que revelem seu processo filmico, ou, pela lente enativa, nos acoplamentos que produzem sentidos a cada instante a partir de ações guiadas pela percepção não apenas de quem está produzindo o filme, mas também de quem está assistindo. Ao longo deste artigo, a partir do diálogo com diversos autores implicados direta

ou indiretamente com a teoria autopoietica e com a teoria enativa, procuramos utilizar um produto da ordem simbólica e da cultura do nosso tempo para pensar nas possibilidades da cognição social, como subcampo enativo que distingue o conhecimento produzido socialmente.

Sabemos que a contribuição ainda precisa de amadurecimento teórico, mas, como nos dizem Humberto Maturana, Francisco Varela e Thompson, é no caminhar que exploramos as novas trilhas, e os caminhos descobertos podem guiar outros estudos que sigam aplicando as possibilidades teóricas da enação como um saber incorporado levando em conta uma variedade cada vez maior de objetos empíricos.

REFERÊNCIAS

BAUM, C.; KROEFF, R. Enação: conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. *Revista Polis e Psique*, v. 8, n. 2, p. 207-236, 2018.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo, Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DI PAOLO, E. A. Autopoiesis, adaptivity, teleology, agency. *Phenomenology and the cognitive sciences*, v. 4, n. 4, p. 429-452, 2005.

DI PAOLO, E.; DE JAEGHER, H. Neither individualistic nor interactionist. In: DURT, C.; FUCHS, T.; TEWES, C. (eds.). *Embodiment, enaction, and culture: Investigating the constitution of the shared world*. Cambridge, MA: MIT Press, 2017. p. 87-105.

DI PAOLO, E.; ROHDE, M.; DE JAEGHER, H. Horizons for the enactive mind: Values, social interaction, and play. In: STEWART, J.; GAPENNE, O.; DI PAOLO, E. (eds.). *Enaction: Towards a new paradigm for cognitive science*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010. p. 53-88.

FINGERHUT, J.; HEIMANN, K. Movies and the mind: on our filmic body. In: DURT, C.; FUCHS, T.; TEWES, C. (eds.). *Embodiment, enaction, and culture: Investigating the constitution of the shared world*. Cambridge, MA: MIT Press, 2017. p. 353-378.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

KASTRUP, V. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KILPP, S. Imagens Conectivas da Cultura. In: KILPP, S.; SOLVA, S.; ROSÁRIO, N.M. (Orgs.). *Audiovisualidades da cultura*. Porto Alegre: Entremeios, 2010. p.18-36.

LÉVY, P. *Tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MACHADO, A. Novos territórios do documentário. *Doc On-line*, v. 11, p. 5-24, 2011. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf. Acesso em:

11 mar. 2019.

MATURANA, H. *A ontologia da realidade*. Organizado por M. Graciano, N. Vaz e C. Magro. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

MATURANA, H., & Varela, F. *A árvore do conhecimento: as bases da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena, 2001.

NANOOK, o esquimó. Direção: R. Flaherty. Estados Unidos/França: [s.n.], 1922. Filme-vídeo (78min). Disponível em: <https://youtu.be/v-dQbuW4kY4>. Acesso em: 11 mar. 2019.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

POPOVA, Y. *Stories, Meaning, and Experience. Narrativity and Enaction*. Londres: Routledge, 2015.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Produção: João Moreira Salles, Maurício Andrade Ramos, Raquel Freire. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. DVD (107 min).

THOMPSON, E. *A mente na vida. Biologia, fenomenologia e ciências da mente*. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 2007.

TRÊS CRIMES e Uma Sentença. Direção: Boca Migotto, Joyce Heurich e Luciana Kraemer. Brasil: Instituto Vladimir Herzog, 2015. (15min).

VARELA, F. *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 2000.

VARELA, F. O Reencantamento do Concreto. *Cadernos de Subjetividade*, v. 11, p. 71-86, 2003.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana*. Porto Alegre: Artmed, 2003.