

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
CENTRO INTERDISCIPLINAR DE NOVAS TECNOLOGIAS NA EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO**

**Luciana Kraemer da Silva**

**O METADOCUMENTÁRIO COMO TECNOLOGIA COGNITIVA PARA  
EXPERIENCIAR O CONHECIMENTO COMO ENAÇÃO**

**Porto Alegre**

**2019**

**LUCIANA KRAEMER DA SILVA**

**O METADOCUMENTÁRIO COMO TECNOLOGIA COGNITIVA PARA  
EXPERIENCIAR O CONHECIMENTO COMO ENAÇÃO**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleci Maraschin

**Coorientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vanessa Maurenre

**Linha de pesquisa:** Interfaces Digitais em Educação, Arte, Linguagem e Cognição

**Porto Alegre**

**2019**

## CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Luciana Kraemer da  
O metadocumentário como tecnologia cognitiva para  
experienciar o conhecimento como enação / Luciana  
Kraemer da Silva. -- 2019.

166 f.

Orientadora: Cleci Maraschin.

Coorientadora: Maurenite Vanessa.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Centro de Estudos Interdisciplinares em  
Novas Tecnologias na Educação, Programa de  
Pós-Graduação em Informática na Educação, Porto  
Alegre, BR-RS, 2019.

1. Cognição. 2. Enação. 3. Cognição Social. 4.  
Audiovisual. 5. Metadocumentário. I. Maraschin, Cleci,  
orient. II. Vanessa, Maurenite, coorient. III. Título.



**ATA SOBRE A DEFESA DE TESE DE DOUTORADO  
LUCIANA KRAEMER DA SILVA**

Às quatorze horas do dia sete de outubro de dois mil e dezenove, na sala 329 do PPGIE/CINTED, nesta Universidade, reuniu-se a Comissão de Avaliação, composta pelos Professores Doutores: Raquel Salcedo Gomes, Luis Arthur Costa, Rodrigo Lages e Silva e Sonia Montañó para a análise da defesa de Tese de Doutorado intitulada **“O Metadocumentário como Tecnologia Cognitiva para Experienciar o Conhecimento como Enação”**, da doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação Luciana Kraemer da Silva, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cleci Maraschin e coorientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vanessa Soares Maurenre.

A Banca, reunida, após a apresentação e arguição, emite o parecer abaixo assinalado.

Considera a Tese aprovada

(x) sem alterações;

( ) sem alterações, com voto de louvor;

( ) e recomenda que sejam efetuadas as reformulações e atendidas as sugestões contidas nos pareceres individuais dos membros da Banca;

Considera a Tese reprovada.

Considerações adicionais (a critério da Banca):

A banca destaca a qualidade do trabalho em seus aspectos estético-metodológicos e conceituais. Recomenda sua publicação, considerando seu potencial de inovação no campo da Informática na Educação.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cleci Maraschin  
Orientadora

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vanessa Soares Maurenre  
Coorientadora

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raquel Salcedo Gomes  
PPGIE/UFRGS

Prof. Dr. Luis Arthur Costa  
Psico-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Lages e Silva  
PPGEdu-UFRGS

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia Montañó  
PPGCom- Urisinos

À memória das minhas tias-avós, Irma Martins Balbuena, Iba Balbuena, Eugênia Balbuena, Tia Pretinha (Elsa Martins Balbuena).

À memória da minha avó Julieta Balbuena Vicente, que me deu um amor sem fim e ainda um monte de histórias para contar e lembrar.

À vida da Nina e da Dora, que, assim como suas ancestrais, sigam inventando modos de ser feminino, transformando a si e ao mundo.

## AGRADECIMENTOS

À UFRGS, universidade pública e de qualidade, e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação (PPGIE), pelo aprendizado ao longo dos últimos quatro anos.

A todos os integrantes do Núcleo de Pesquisas em Ecologias e Políticas Cognitivas (NUCOGS), no qual vivenciei a importância de um grupo de pesquisa e o quanto este investimento público faz diferença para a ciência; e ao Carlos Baum, que partiu tão cedo, mas deixou contribuições lindas para esta tese.

O meu obrigada também à Vanessa Maurente, pelos questionamentos e contribuições ao longo da coorientação.

À Cleci Maraschin agradeço não apenas pela acolhida no PPGIE e pela orientação ao longo destes anos, que tanto ou tudo significou para esta tese, mas também por seguir pulsando pela educação e fazer deste encantamento uma política de vida. Foi uma honra!

Aos dois realizadores audiovisuais egressos do curso de Cinema da Unisinos, Pedro Clezar (diretor de fotografia) e Joana Bernardes (edição/montagem), com quem aprendi e me apoiei tanto para pensar e executar o metadocumentário Julieta.

Aos colegas/gestores/amigos/alunas e alunos da Unisinos pelo apoio, compreensão e pela alegria do convívio, combustível para a vida!

Aos colegas professores/amigos que foram especialmente importantes para o desenvolvimento desta pesquisa, seja articulando autores ou fazendo a escuta que me permitiu pensar no que eu pensava: Luciane Cuervo, Sabrina Franzoni, Josmar Leite e, especialmente, Luciana Wickert, ombro constante para os desassossegos.

Por fim, agradeço à minha família pelo carinho e apoio de sempre, ao meu irmão Kayson e à minha irmã Juliana, que aceitou ser também minha personagem no metadocumentário, trazendo suas doces memórias sobre a nossa avó Julieta.

Ao meu pai, Raul Kraemer da Silva, um médico de alma indígena, que sabia conversar tanto com passarinhos quanto com gente, que me ensinou desde muito cedo que o mundo é o que fazemos dele e que, mesmo em outra dimensão, segue me estimulando a seguir.

À minha mãe, Zulma Dagmar Kraemer da Silva, com quem tenho tido o privilégio – desde sempre – de dividir tudo, no plano afetivo e das ideias, e que ao participar do metadocumentário também se tornou fundamental para a construção desta tese. Obrigada também por ter protegido a memória de nossa família encadernada em inúmeros álbuns,

permitindo que as novas gerações da casa possam aprender com as histórias das nossas ancestrais.

Às minhas filhas, Nina e Dora, pelo amor infinito que me dão a chance de sentir e receber, por fazerem a vida ter sentido a cada segundo do dia e pela enorme compreensão por tanta ausência necessária ao longo deste período.

Ao meu marido Fernando Alano, apoiador da primeira à última hora de todos os meus projetos, agradeço por criar novos modos de existir para nós e nossa família, mesmo que isso signifique mudar todos os hábitos de lugar – apenas e sempre em nome do amor e do respeito ao outro.

Era um edifício alto, e, no topo, estávamos nós duas sentadas, com as pernas para fora do prédio. Nas minhas mãos havia uma caixa de ovos.

– Vamos saltar, Lu?

– Será, vó? Mas aí eu vou quebrar os ovos.

– E se quebrarem, qual o problema?

*(Lembrança de um sonho com a avó Julieta no primeiro semestre de 2015, um pouco antes de eu ingressar no doutorado)*



# O METADOCUMENTÁRIO COMO TECNOLOGIA COGNITIVA PARA EXPERIENCIAR O CONHECIMENTO COMO ENAÇÃO

## RESUMO

Esta tese articula as áreas da cognição, da tecnologia e do cinema documentário para compreender de que forma os documentários metalinguísticos nos dão a chance de pesquisar o conhecimento de forma não representacionista, pela lente da enação. O cinema metadocumental é uma prática ético-estética que envolve a reflexão sobre o fazer na produção deste mesmo fazer, possibilitando pesquisar o audiovisual pelo primado da experiência, a partir da ação dos agentes envolvidos, sejam eles humanos ou objetos técnicos. Para responder à questão proposta pela tese, a estratégia de pesquisa foi produzir e realizar o metadocumentário Julieta. O filme problematiza o fazer documental relacionado à memória ligada às ancestrais da pesquisadora. O encadeamento dos conceitos teóricos e a experiência das ações cognitivas envolvidas neste fazer foi feito a partir dos procedimentos da cartografia (diários de campo) e da prática documental (sinopse/argumento, tratamento, decupagem, roteirização). Ao longo da pesquisa reunimos pistas para avaliar que o documentário e suas práticas pode ser compreendido como tecnologia cognitiva para conhecer, podendo ser explorado de maneira ampliada na educação, não restrito ao ensino formal. Pressupomos ainda que o metadocumentário 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 está sendo pesquisado. As articulações com a cognição social nos deram pistas para pensar no metadocumentário, como narrativa que problematiza os acoplamentos tecnológicos e as produções de sentido participativas do processo inerente a qualquer ação cognitiva. Por fim, defendemos que a metodologia empregada para a pesquisa desta tese, e que tem o audiovisual como objeto e procedimento, possa ser explorada para o estudo de outras áreas, não restritas ao documentário.

**Palavras-chave:** Cognição. Enação. Cognição Social. Audiovisual. Metadocumentário.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – O diretor Jean Rouch em cena de <i>A Pirâmide Humana</i> .....	33
<b>Figura 2</b> – Cenas de <i>Crônica de um Verão</i> (1961) .....	34
<b>Figura 3</b> – <i>She’s Beautiful When She’s Angry</i> .....	46
<b>Figura 4</b> – <i>What Happened, Miss Simone?</i> .....	46
<b>Figura 5</b> – Petra Costa no colo da irmã Elena .....	48
<b>Figura 6</b> – Petra Costa e sua mãe no balé das águas .....	49
<b>Figura 7</b> – Os avós da diretora Petra Costa .....	50
<b>Figura 8</b> – Cena inicial de <i>Sem_roteiro.doc</i> .....	60
<b>Figura 9</b> – Metadocumentário <i>Consertando Estrelas</i> .....	61
<b>Figura 10</b> – Metadocumentário <i>Da Lua à Ladeira</i> .....	62
<b>Figura 11</b> – Cenas de <i>Corrida de Automóveis para Meninos</i> .....	64
<b>Figura 12</b> – Cena inicial do filme <i>Santiago</i> .....	66
<b>Figura 13</b> – <i>Smartphone</i> utilizado para filmagem de <i>Julieta</i> (2019) .....	76
<b>Figura 14</b> – <i>Tripé e monopod</i> utilizados para a filmagem com celular .....	77
<b>Figura 15</b> – Fotos e cartas utilizadas em <i>Julieta</i> (2019) .....	78
<b>Figura 16</b> – Cena de um bilhete em <i>Julieta</i> (2019).....	79
<b>Figura 17</b> – Aplicativo utilizado para potencializar a captação da filmagem .....	81
<b>Figura 18</b> – <i>Gadgets</i> utilizados para a captação das cenas.....	82
<b>Figura 19</b> – Cena das fotos da minha avó e as irmãs.....	90
<b>Figura 20</b> – <i>Frames</i> da minha mãe em cena.....	92
<b>Figura 21</b> – Cenas da entrevista com minha irmã e ao lado a foto dela e da minha avó.....	94
<b>Figura 22</b> – <i>Frame</i> em que apareço em cena.....	96
<b>Figura 23</b> – Joana e eu olhando as cenas captadas do documentário .....	98
<b>Figura 24</b> – Diretor de Fotografia (Pedro), Montagem (Joana) e eu .....	100
<b>Figura 25</b> – <i>Frames</i> de fotos de família utilizadas no documentário .....	102
<b>Figura 26</b> – <i>Frames</i> com o <i>smartphone</i> utilizado para a captação em primeiro plano .....	104
<b>Figura 27</b> – Minha mãe e minha irmã lendo o <i>Teclé</i> .....	106
<b>Figura 28</b> – Cena em que minha irmã e minha mãe assistem ao documentário.....	107
<b>Figura 29</b> – Cenas que promovem a percepção metalinguística .....	109
<b>Figura 30</b> – Materialidades que compõem o filme.....	111
<b>Figura 31</b> – Quebra da quarta parede: minha mãe e minha irmã olhando para a câmera .....	111

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – O diretor Jean Rouch em cena de <i>A Pirâmide Humana</i> .....	33
<b>Figura 2</b> – Cenas de <i>Crônica de um Verão</i> (1961) .....	34
<b>Figura 3</b> – <i>She’s Beautiful When She’s Angry</i> .....	46
<b>Figura 4</b> – <i>What Happened, Miss Simone?</i> .....	46
<b>Figura 5</b> – Petra Costa no colo da irmã Elena .....	48
<b>Figura 6</b> – Petra Costa e sua mãe no balé das águas .....	49
<b>Figura 7</b> – Os avós da diretora Petra Costa .....	50
<b>Figura 8</b> – Cena inicial de <i>Sem roteiro.doc</i> .....	60
<b>Figura 9</b> – Metadocumentário <i>Consertando Estrelas</i> .....	61
<b>Figura 10</b> – Metadocumentário <i>Da Lua à Ladeira</i> .....	62
<b>Figura 11</b> – Cenas de <i>Corrida de Automóveis para Meninos</i> .....	64
<b>Figura 12</b> – Cena inicial do filme <i>Santiago</i> .....	66
<b>Figura 13</b> – <i>Smartphone</i> utilizado para filmagem de <i>Julieta</i> (2019) .....	76
<b>Figura 14</b> – <i>Tripé e monopod</i> utilizados para a filmagem com celular .....	77
<b>Figura 15</b> – Fotos e cartas utilizadas em <i>Julieta</i> (2019) .....	78
<b>Figura 16</b> – Cena de um bilhete em <i>Julieta</i> (2019).....	79
<b>Figura 17</b> – Aplicativo utilizado para potencializar a captação da filmagem .....	81
<b>Figura 18</b> – <i>Gadgets</i> utilizados para a captação das cenas.....	82
<b>Figura 19</b> – Cena das fotos da minha avó e as irmãs.....	90
<b>Figura 20</b> – <i>Frames</i> da minha mãe em cena.....	92
<b>Figura 21</b> – Cenas da entrevista com minha irmã e ao lado a foto dela e da minha avó.....	94
<b>Figura 22</b> – <i>Frame</i> em que apareço em cena.....	96
<b>Figura 23</b> – Joana e eu olhando as cenas captadas do documentário .....	98
<b>Figura 24</b> – Diretor de Fotografia (Pedro), Montagem (Joana) e eu .....	100
<b>Figura 25</b> – <i>Frames</i> de fotos de família utilizadas no documentário .....	102
<b>Figura 26</b> – <i>Frames</i> com o <i>smartphone</i> utilizado para a captação em primeiro plano .....	104
<b>Figura 27</b> – Minha mãe e minha irmã lendo o <i>Teclê</i> .....	106
<b>Figura 28</b> – Cena em que minha irmã e minha mãe assistem ao documentário.....	107
<b>Figura 29</b> – Cenas que promovem a percepção metalinguística .....	109
<b>Figura 30</b> – Materialidades que compõem o filme.....	111
<b>Figura 31</b> – Quebra da quarta parede: minha mãe e minha irmã olhando para a câmera .....	111

# THE META-DOCUMENTARY AS COGNITIVE TECHNOLOGY TO EXPERIENCE KNOWLEDGE AS ENACTION

## ABSTRACT

This thesis articulates the areas of cognition, technology and documentary filmmaking to understand how metalinguistic documentaries give us the chance to research knowledge in a non-representational way through the lens of enaction. Meta-documentary cinema is an ethical-aesthetic practice that involves reflection on doing in the production of this same doing, making it possible to research audiovisual through the primacy of experience, from the action of the agents involved, whether human or technical objects. To answer the question proposed by the thesis, the research strategy was to produce and make the Julieta meta-documentary. The film problematizes the documentary making related to the memory linked to the researcher's ancestors. The chaining of the theoretical concepts and the experience of the cognitive actions involved in this practice was made from the cartography procedures (field diaries) and the documentary practice (synopsis / argument, treatment, decoupage, scripting). Throughout the research we gathered clues to evaluate that the documentary and its practices can be understood as cognitive technology to know, and can be explored broadly in education, not restricted to formal education. We also assume that meta-documentary makes the cognitive process visible as non-individualized knowledge of those who produce it, while being incorporated and autopoietic, being the origin and effect of what is being researched. The articulations with social cognition gave us clues to think about meta-documentary, as a narrative that problematizes the technological couplings and participatory meaning productions of the process inherent in any cognitive action. Finally, we argue that the methodology used for the research of this thesis, which has the audiovisual as object and procedure, may be explored for the study of other areas, not restricted to the documentary.

**Keywords:** Cognition. Enaction. Social Cognition. Audiovisual. Meta-documentary.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – O diretor Jean Rouch em cena de <i>A Pirâmide Humana</i> .....	33
<b>Figura 2</b> – Cenas de <i>Crônica de um Verão</i> (1961) .....	34
<b>Figura 3</b> – <i>She’s Beautiful When She’s Angry</i> .....	46
<b>Figura 4</b> – <i>What Happened, Miss Simone?</i> .....	46
<b>Figura 5</b> – Petra Costa no colo da irmã Elena .....	48
<b>Figura 6</b> – Petra Costa e sua mãe no balé das águas .....	49
<b>Figura 7</b> – Os avós da diretora Petra Costa .....	50
<b>Figura 8</b> – Cena inicial de <i>Sem roteiro.doc</i> .....	60
<b>Figura 9</b> – Metadocumentário <i>Consertando Estrelas</i> .....	61
<b>Figura 10</b> – Metadocumentário <i>Da Lua à Ladeira</i> .....	62
<b>Figura 11</b> – Cenas de <i>Corrida de Automóveis para Meninos</i> .....	64
<b>Figura 12</b> – Cena inicial do filme <i>Santiago</i> .....	66
<b>Figura 13</b> – <i>Smartphone</i> utilizado para filmagem de <i>Julieta</i> (2019) .....	76
<b>Figura 14</b> – <i>Tripé e monopod</i> utilizados para a filmagem com celular .....	77
<b>Figura 15</b> – Fotos e cartas utilizadas em <i>Julieta</i> (2019) .....	78
<b>Figura 16</b> – Cena de um bilhete em <i>Julieta</i> (2019).....	79
<b>Figura 17</b> – Aplicativo utilizado para potencializar a captação da filmagem .....	81
<b>Figura 18</b> – <i>Gadgets</i> utilizados para a captação das cenas.....	82
<b>Figura 19</b> – Cena das fotos da minha avó e as irmãs.....	90
<b>Figura 20</b> – <i>Frames</i> da minha mãe em cena.....	92
<b>Figura 21</b> – Cenas da entrevista com minha irmã e ao lado a foto dela e da minha avó.....	94
<b>Figura 22</b> – <i>Frame</i> em que apareço em cena.....	96
<b>Figura 23</b> – Joana e eu olhando as cenas captadas do documentário .....	98
<b>Figura 24</b> – Diretor de Fotografia (Pedro), Montagem (Joana) e eu .....	100
<b>Figura 25</b> – <i>Frames</i> de fotos de família utilizadas no documentário .....	102
<b>Figura 26</b> – <i>Frames</i> com o <i>smartphone</i> utilizado para a captação em primeiro plano .....	104
<b>Figura 27</b> – Minha mãe e minha irmã lendo o <i>Teclê</i> .....	106
<b>Figura 28</b> – Cena em que minha irmã e minha mãe assistem ao documentário.....	107
<b>Figura 29</b> – Cenas que promovem a percepção metalinguística .....	109
<b>Figura 30</b> – Materialidades que compõem o filme.....	111
<b>Figura 31</b> – Quebra da quarta parede: minha mãe e minha irmã olhando para a câmera .....	111

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1.1</b>	<b>Das interações recorrentes do meu viver e das afetações do PPGIE</b> .....	13
<i>1.1.1</i>	<i>Da memória do PPGIE e os estudos científicos relacionados ao audiovisual</i> .....	14
<b>1.2</b>	<b>Das oportunidades empíricas e epistemológicas</b> .....	15
<i>1.2.1</i>	<i>Das possibilidades da educação para além do ensino formal</i> .....	16
<i>1.2.2</i>	<i>Enação, cognição social e cinema documental</i> .....	17
<b>1.3</b>	<b>Da invenção do objeto</b> .....	17
<b>1.4</b>	<b>Da processualidade: por uma cartografia documental</b> .....	19
<b>1.5</b>	<b>Das proposições da tese</b> .....	20
<b>1.6</b>	<b>Um comentário sobre gênero</b> .....	21
<b>1.7</b>	<b>Da organização do doc-tese</b> .....	21
<b>2</b>	<b>AS ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS PARA A INVENÇÃO DO DOC-TESE</b> 24	
<b>2.1</b>	<b>Pesquisa como <i>know-how</i></b> .....	24
<b>2.2</b>	<b>A escrita diarista como estratégia de atenção para o <i>know-how</i></b> .....	26
<b>2.3</b>	<b>Primeiras leituras do diário, início do território existencial</b> .....	29
<i>2.3.1</i>	<i>Memória-duração</i> .....	30
<i>2.3.2</i>	<i>Em busca do repertório ético-estético: o cinema-tempo</i> .....	32
<b>3</b>	<b>A TEORIA DA AUTOPOIESE ARTICULADA AO DOC-TESE</b> .....	38
<b>3.1</b>	<b>A clausura operacional como reafirmação da autopoiese e da cognição não representacionista</b> .....	38
<b>3.2</b>	<b>Os sentidos do representacionismo</b> .....	40
<b>3.3</b>	<b>A representação na tradição teórica documental</b> .....	42
<b>3.4</b>	<b>Pontes para uma leitura enativa: o documentário como ontologia</b> .....	44
<b>4</b>	<b>TECNOLOGIA COGNITIVA E ACOPLAMENTO TECNOLÓGICO: O CONHECIMENTO QUE OPERA O METADOCUMENTÁRIO</b> .....	54
<b>4.1</b>	<b>A tecnologia, produto humano operador da inteligência</b> .....	54
<b>4.2</b>	<b>As experiências cognitivas prévias de ação meta atualizadas no doc-tese</b> .....	58
<b>4.3</b>	<b>Das articulações teóricas da metalinguagem</b> .....	63
<b>4.4</b>	<b>Uma alternativa não representacionista ao entendimento do metadocumentário: o regime cristalino de Deleuze</b> .....	65
<b>4.5</b>	<b>Das amarrações: ajustando a lente para o enquadramento enativo sobre a metalinguagem no metadocumentário</b> .....	68
<b>5</b>	<b>CARTOGRAFIA DA FILMAGEM DO METADOCUMENTÁRIO</b> .....	70
<b>5.1</b>	<b>Parte I – Pré-filmagem (produção)</b> .....	70
<i>5.1.1</i>	<i>Dos sentidos cognitivos descobertos e construídos participativamente</i> .....	71

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – O diretor Jean Rouch em cena de <i>A Pirâmide Humana</i> .....	33
<b>Figura 2</b> – Cenas de <i>Crônica de um Verão</i> (1961) .....	34
<b>Figura 3</b> – <i>She’s Beautiful When She’s Angry</i> .....	46
<b>Figura 4</b> – <i>What Happened, Miss Simone?</i> .....	46
<b>Figura 5</b> – Petra Costa no colo da irmã Elena .....	48
<b>Figura 6</b> – Petra Costa e sua mãe no balé das águas .....	49
<b>Figura 7</b> – Os avós da diretora Petra Costa .....	50
<b>Figura 8</b> – Cena inicial de <i>Sem_roteiro.doc</i> .....	60
<b>Figura 9</b> – Metadocumentário <i>Consertando Estrelas</i> .....	61
<b>Figura 10</b> – Metadocumentário <i>Da Lua à Ladeira</i> .....	62
<b>Figura 11</b> – Cenas de <i>Corrida de Automóveis para Meninos</i> .....	64
<b>Figura 12</b> – Cena inicial do filme <i>Santiago</i> .....	66
<b>Figura 13</b> – <i>Smartphone</i> utilizado para filmagem de <i>Julieta</i> (2019) .....	76
<b>Figura 14</b> – <i>Tripé e monopod</i> utilizados para a filmagem com celular .....	77
<b>Figura 15</b> – Fotos e cartas utilizadas em <i>Julieta</i> (2019) .....	78
<b>Figura 16</b> – Cena de um bilhete em <i>Julieta</i> (2019).....	79
<b>Figura 17</b> – Aplicativo utilizado para potencializar a captação da filmagem .....	81
<b>Figura 18</b> – <i>Gadgets</i> utilizados para a captação das cenas.....	82
<b>Figura 19</b> – Cena das fotos da minha avó e as irmãs.....	90
<b>Figura 20</b> – <i>Frames</i> da minha mãe em cena.....	92
<b>Figura 21</b> – Cenas da entrevista com minha irmã e ao lado a foto dela e da minha avó.....	94
<b>Figura 22</b> – <i>Frame</i> em que apareço em cena.....	96
<b>Figura 23</b> – Joana e eu olhando as cenas captadas do documentário .....	98
<b>Figura 24</b> – Diretor de Fotografia (Pedro), Montagem (Joana) e eu .....	100
<b>Figura 25</b> – <i>Frames</i> de fotos de família utilizadas no documentário .....	102
<b>Figura 26</b> – <i>Frames</i> com o <i>smartphone</i> utilizado para a captação em primeiro plano .....	104
<b>Figura 27</b> – Minha mãe e minha irmã lendo o <i>Teclé</i> .....	106
<b>Figura 28</b> – Cena em que minha irmã e minha mãe assistem ao documentário.....	107
<b>Figura 29</b> – Cenas que promovem a percepção metalinguística .....	109
<b>Figura 30</b> – Materialidades que compõem o filme.....	111
<b>Figura 31</b> – Quebra da quarta parede: minha mãe e minha irmã olhando para a câmera .....	111

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1.1</b>	<b>Das interações recorrentes do meu viver e das afetações do PPGIE</b> .....	13
<i>1.1.1</i>	<i>Da memória do PPGIE e os estudos científicos relacionados ao audiovisual</i> .....	14
<b>1.2</b>	<b>Das oportunidades empíricas e epistemológicas</b> .....	15
<i>1.2.1</i>	<i>Das possibilidades da educação para além do ensino formal</i> .....	16
<i>1.2.2</i>	<i>Enação, cognição social e cinema documental</i> .....	17
<b>1.3</b>	<b>Da invenção do objeto</b> .....	17
<b>1.4</b>	<b>Da processualidade: por uma cartografia documental</b> .....	19
<b>1.5</b>	<b>Das proposições da tese</b> .....	20
<b>1.6</b>	<b>Um comentário sobre gênero</b> .....	21
<b>1.7</b>	<b>Da organização do doc-tese</b> .....	21
<b>2</b>	<b>AS ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS PARA A INVENÇÃO DO DOC-TESE</b> 24	
<b>2.1</b>	<b>Pesquisa como <i>know-how</i></b> .....	24
<b>2.2</b>	<b>A escrita diarista como estratégia de atenção para o <i>know-how</i></b> .....	26
<b>2.3</b>	<b>Primeiras leituras do diário, início do território existencial</b> .....	29
<i>2.3.1</i>	<i>Memória-duração</i> .....	30
<i>2.3.2</i>	<i>Em busca do repertório ético-estético: o cinema-tempo</i> .....	32
<b>3</b>	<b>A TEORIA DA AUTOPOIESE ARTICULADA AO DOC-TESE</b> .....	38
<b>3.1</b>	<b>A clausura operacional como reafirmação da autopoiese e da cognição não representacionista</b> .....	38
<b>3.2</b>	<b>Os sentidos do representacionismo</b> .....	40
<b>3.3</b>	<b>A representação na tradição teórica documental</b> .....	42
<b>3.4</b>	<b>Pontes para uma leitura enativa: o documentário como ontologia</b> .....	44
<b>4</b>	<b>TECNOLOGIA COGNITIVA E ACOPLAMENTO TECNOLÓGICO: O CONHECIMENTO QUE OPERA O METADOCUMENTÁRIO</b> .....	54
<b>4.1</b>	<b>A tecnologia, produto humano operador da inteligência</b> .....	54
<b>4.2</b>	<b>As experiências cognitivas prévias de ação meta atualizadas no doc-tese</b> .....	58
<b>4.3</b>	<b>Das articulações teóricas da metalinguagem</b> .....	63
<b>4.4</b>	<b>Uma alternativa não representacionista ao entendimento do metadocumentário: o regime cristalino de Deleuze</b> .....	65
<b>4.5</b>	<b>Das amarrações: ajustando a lente para o enquadramento enativo sobre a metalinguagem no metadocumentário</b> .....	68
<b>5</b>	<b>CARTOGRAFIA DA FILMAGEM DO METADOCUMENTÁRIO</b> .....	70
<b>5.1</b>	<b>Parte I – Pré-filmagem (produção)</b> .....	70
<i>5.1.1</i>	<i>Dos sentidos cognitivos descobertos e construídos participativamente</i> .....	71



5.1.2	<i>Os passos que informam os sentidos produzidos participativamente no e para o metadocumentário: a sinopse</i> .....	72
5.1.3	<i>Dos acoplamentos tecnológicos: o maquinário fílmico e a natureza imagética</i> .....	75
5.1.4	<i>A opção pelo smartphone: por uma política da gambiarra</i> .....	82
5.1.5	<i>O tratamento do roteiro e as relações espaço-temporais e a preparação das entrevistas na perspectiva enativa</i> .....	84
<b>5.2</b>	<b>Parte II – Filmagem e pós-produção</b> .....	<b>88</b>
5.2.1	<i>Pistas para a produção de coordenação de ações consensualizadas para a produção de sentido participativo na entrevista</i> .....	88
5.2.1.1	<i>De outros acoplamentos para a situação de entrevista</i> .....	92
5.2.2	<i>A metalinguagem como ação intencional</i> .....	95
5.2.2.1	<i>Os diálogos na encenação</i> .....	98
5.2.3	<i>Um novo sentido produzido sobre a história roteirizada: a montagem (pós-produção)</i> .....	99
5.2.3.1	<i>Terceiro e último corte do doc-tese Julieta</i> .....	103
5.2.4	<i>Produção de sentido participativa com a audiência (intencional)</i> .....	109
<b>6</b>	<b>CONCLUSÕES</b> .....	<b>114</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>119</b>
	<b>APÊNDICE A – Roteiros de perguntas</b> .....	<b>127</b>
	<b>Roteiro de perguntas para a minha mãe (Zulma Dagmar Kraemer da Silva)</b> ...	<b>127</b>
	<b>Roteiro de perguntas para a minha irmã (Juliana Kraemer da Silva)</b> .....	<b>127</b>
	<b>APÊNDICE B – Decupagens</b> .....	<b>128</b>
	<b>Decupagem da entrevista de Zulma Dagmar Kraemer da Silva (mãe)</b> .....	<b>128</b>
	<b>Decupagem da entrevista de Juliana Kraemer da Silva (irmã)</b> .....	<b>133</b>
	<b>Decupagem parcial – Diálogo da equipe após o primeiro corte (15/out)</b> .....	<b>136</b>
	<b>Decupagem gravação assistindo ao primeiro corte (25/out)</b> .....	<b>138</b>
	<b>APÊNDICE C – Sinopse e tratamento do roteiro</b> .....	<b>141</b>
	<b>Sinopse (abril de 2018)</b> .....	<b>141</b>
	<b>Tratamento</b> .....	<b>142</b>
	<b>Roteiro – Versão I</b> .....	<b>144</b>
	<b>Roteiro – Versão final</b> .....	<b>151</b>
	<b>ANEXO A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido</b> .....	<b>162</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Uma tese é acima de tudo um processo de afirmação de autoria ao articular epistemes a uma produção empírica a partir de questões originais chanceladas pelo método científico. Autoria que, na tese – ou em qualquer outro exercício cognitivo –, está sempre acompanhada por um coletivo envolto em uma rede ativa e afetiva. A rede é o meio que criamos ao buscar referência e é construída e constituída pela esfera social, institucional, tecnológica e – não menos relevante – familiar.

Foram quatro anos de interações contínuas modulando minha estrutura cognitiva, afetada todo o tempo pelos saberes circulantes e pertencentes aos diferentes campos do conhecimento que formam o Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação (PPGIE) da UFRGS, em especial a linha de pesquisa a que me vinculei: Interfaces Digitais entre Educação, Arte, Linguagem e Cognição. As discussões realizadas neste estudo advêm de um longo processo de agenciamentos e um constante acoplar-se. As marcas dos debates do Núcleo de Pesquisas em Ecologias e Políticas Cognitivas (NUCOGS/UFRGS) – coordenado pela minha orientadora, professora doutora Cleci Maraschin, e voltado a estudar as relações entre cognição, tecnologias e processos coletivos – estão em mim, neste trabalho e também no grupo, pois acoplar-se prevê perturbações recíprocas, na unidade e o no meio.

No grupo de pesquisa avancei na minha caminhada para compreender que há diferentes possibilidades políticas de pensar a cognição, (MARASCHIN; BAUM, 2017; BAUM, 2017; GAVILLON, 2014). O termo política sinaliza o modo como compreendemos a cognição, ou seja, não apenas como questão teórica, epistemológica, mas como compromisso de ação. O conhecer é também uma questão existencial, relacionada a uma ética, envolve uma posição em relação a si e ao mundo e a chance de pensar este mundo como espaço de prática. A política cognitiva que adotamos é a do conhecimento como espaço relacional, com ampla abertura para mudanças de estados dos sujeitos em interação contínua com o meio. E é inventiva, (KASTRUP, 2007; TEDESCO, 2015), pois entende a cognição como efeito das possibilidades de se criar novas formas de estar no mundo agindo com e no coletivo.

Há muitas linhas teóricas envolvendo os estudos cognitivos. É também uma escolha política buscar intercessores da autopoiese (MATURANA, 1997; MATURANA; VARELA, 2001) e da enação (VARELA, 1994; VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991) para guiar esta tese. A teoria autopoietica foi criada por Humberto Maturana e Francisco Varela nos anos de 1970 e propunha uma nova forma de explicar a vida baseada nos conceitos de autonomia e de

circularidade contínua entre o agir e o saber. São as experiências inscritas no nosso corpo, na nossa filogenia e ontologia – história das interações de cada um de forma a manter sua organização – que modulam os domínios cognitivos. Conhecemos porque nos autoproduzimos, o que é próprio dos seres vivos. Era uma resposta ao cognitivismo clássico<sup>1</sup>, em que cognição e inteligência são representações adequadas do mundo a partir das informações vindas do meio (*inputs*), em uma analogia ao funcionamento das máquinas computadoradas. Também aos estudos em voga em Inteligência Artificial<sup>2</sup>, em que o conhecimento é resultado de um algoritmo lógico, programado por agentes e, portanto, alopoiético. A teoria da autopoiese foi incorporada por Francisco Varela em outra abordagem cognitiva, que ele nominou de enação. As primeiras ideias sobre enação constavam em Varela (1994, p. 79) e foram mais bem apresentadas em Varela, Thompson e Rosch (1991, p. 32): o nome, enação, que vem do inglês *enaction*, promulgação, atuação, foi escolhido para salientar que a cognição não é representação de uma mente, é antes “atuação de um mundo e de uma mente com base na história de variedade das ações que um ser executa no mundo”. Assim, não é o mundo que oferece os estímulos ou *inputs* para os sujeitos cognoscentes, são os organismos cognitivos que geram suas próprias redes de significados e são os movimentos precedentes dos sujeitos que resultam na configuração deles ao ambiente externo a partir de um processo de construção de sentido. A teoria segue sendo desenvolvida tendo, nesse sentido, a importante contribuição de Thompson (2007) e outros autores que têm avançado ao buscar a enação para analisar os objetos da cultura, objeto empírico desta tese. A discussão sobre a cognição envolvida em áreas como literatura, cinema, linguagens tem encontrado espaço para se desenvolver na cognição social – espécie de subcampo da enação que 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 (DI PAOLO; DE JAEGHER, 2017; DI PAOLO; ROHDE; DE JAEGHER, 2010; POPOVA, 2015). Neste trabalho compreendemos que as interações e a construção de sentido participativo não podem ser analisadas sem incluir os aspectos sociotécnicos.

### **1.1 Das interações recorrentes do meu viver e das afetações do PPGIE**

A autoprodução se faz com e no tempo e está relacionada à bagagem do cognoscente. A bagagem não deve ser entendida como uma mala volumosa em eventos passados e acessada

---

<sup>1</sup> O cognitivismo é a corrente teórica das Ciências Cognitivas, fundada em meados dos anos 1950 com sede principal no Massachusetts Institute of Technology (MIT). (MAGRO; PEREIRA, 2002)

<sup>2</sup> A Inteligência Artificial tem papel importante para o desenvolvimento do que se convencionou chamar de modelo computacional da mente (TEIXEIRA, 1998).

quando necessário, e sim como uma potência para o desenvolvimento de novas formas cognitivas. Sou jornalista, o telejornalismo está inscrito na minha história profissional, assim como a docência no Jornalismo e no Cinema, em que descobri o fazer documental, ensinando e fazendo<sup>3</sup>. Para além do meu envolvimento pessoal, há que se considerar o contexto propício à audiovisualização. Kilpp (2010) me deu suporte para compreender o audiovisual em uma dimensão mais ampla, da ordem da técnica, da cultura e da filosofia. O audiovisual não é redutível a um produto, mídia, suporte, é sim uma virtualidade que se atualiza em vídeos, filmes, *lives*, e segue em potência como devir. Para a pesquisadora, o momento é de audiovisualização da cultura, não só pela abundância e heterogeneidade de vídeos em circulação, como pela oportunidade que as Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) proporcionam a qualquer cidadão de lançar mão dos suportes físicos e lógicos para produzir, captar e a distribuir informações audiovisuais.

Na época do meu ingresso, me inspiravam algumas iniciativas teóricas de ensino e aprendizagem para inserir o audiovisual na educação, como a teoria dos Multiletramentos, fundada pelo The New London Group (1996), nos Estados Unidos. Para o grupo, a escola deveria ser um espaço de experimentação e expressão de muitos códigos além do escrito, e o audiovisual, que ganhava potência no ambiente em rede, oferecia a chance de retirar a centralidade do texto na matriz educacional, oportunizando também uma abertura multicultural. Em nível regional, os estudos feitos a partir do Programa de Alfabetização Audiovisual (PAA)<sup>4</sup>, colocados em prática na capital gaúcha e compilados por Santos (2014), refletiam sobre o uso do audiovisual no ambiente escolar, como elemento de linguagem para ampliar o repertório estético do grupo, para realizar leitura crítica de contexto ou para expressar as visões do grupo sobre o mundo.

### *1.1.1 Da memória do PPGIE e os estudos científicos relacionados ao audiovisual*

Um ponto de virada importante nas ações de busca pelo meu objeto de pesquisa foi o contato com o banco de teses do PPGIE. Me surpreendeu o número pequeno de trabalhos produzidos desde 1996 envolvendo a relação audiovisual, tecnologia e educação<sup>5</sup>: apenas seis

---

<sup>3</sup> Há dez anos atuo como professora do ensino superior, primeiramente no Centro Universitário Metodista IPA e atualmente na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

<sup>4</sup> O PAA foi uma ação institucional compartilhada entre o Ministério da Educação (financiador), Secretaria de Cultura e Educação (POA) e Secretaria de Educação (RS) a partir de “três processos de interação ainda no ambiente escolar: o acesso, a reflexão e realização de produtos audiovisuais” (SANTOS, 2014, p. 242).

<sup>5</sup> Para fazer a pesquisa foram usadas as seguintes palavras-chave: audiovisual, vídeo, documentário. Não estão incluídos aqui os trabalhos ligados a videogames indexados pelo “vídeo”.

(SOSNOWSKI, 2015; CABRAL JÚNIOR, 2016; COSTA, 2011; DALLACOSTA, 2007; ROCHA, 2016; MUSACCHIO, 2016)<sup>6</sup>. Estavam contemplados nas teses os estudos sobre aspectos colaborativos do processo de produção audiovisual levando em conta suas diferentes etapas, como roteirização, captação, edição e as possibilidades narrativas proporcionadas pelas TICs, atualizadas em videoaulas, vídeocartas, vídeos de documentação, além do uso dos canais de distribuição da produção audiovisual (redes sociais, plataformas de ensino e aprendizagem). Entre as várias questões retiradas dos trabalhos científicos, está o fato de abordarem, a partir de diferentes pressupostos epistemológicos e campos empíricos, a relevância do audiovisual como recurso, ferramenta ou instrumento para interação ou mobilização de temas, sejam estes relacionados a conteúdo curricular ou não. As peças acadêmicas também permitem discutir a potência do audiovisual como possibilidade de conhecimento de si e do outro (SOSNOWSKI, 2015; ROCHA, 2016), deixando pistas sobre um olhar político da cognição, na medida em que se compromete e anuncia a alteridade como valor educacional. Importante também foi identificar em Musacchio (2016) os desafios que devem ser levados em conta ao se pesquisar as produções audiovisuais como prática pedagógica em sala de aula, especialmente no que se refere aos agenciamentos tecnológicos. Questões bastante técnicas, e não menos fundantes para o processo de ensino e aprendizagem, como a falta de infraestrutura dos ambientes de ensino – especialmente da rede pública –, a baixa velocidade da rede de internet e a defasagem dos laboratórios de informática, repercutem no engajamento dos estudantes para a feitura das tarefas.

## 1.2 Das oportunidades empíricas e epistemológicas

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 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 Eastman<sup>7</sup> e a espingarda cronofotográfica de Marey<sup>8</sup> 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 –

---

<sup>6</sup> Excetuando os estudos de Dallacosta (2007), que investigou o impacto da indexação dos vídeos no trabalho do professor, e de Costa (2011), que utilizou o vídeo associado a um aplicativo para auxiliar na mediação museológica, todos os demais trabalhos trazem questões para a minha pesquisa.

<sup>7</sup> George Eastman (1854-1933).

<sup>8</sup> Étienne-Jules Marey (1830-1904).

filmadoras, rolos de filmes e o aparato disponível para a época – possibilitaram que ele produzisse Nannok, o Esquimó (1922), um arquivo único sobre o experimentar da vida da tribo Itivimut, no Ártico do Canadá, até hoje um marco do cinema documental. Mas em que pese a técnica estar presente na constituição da cognição envolvendo o documental, participando não apenas da ordem simbólica e da cultura, mas do aspecto ontológico do saber, não é desta forma que é angulado. Conforme discutido em Gomes e Kraemer (2017), tendo como forte referência Lèvy (2010), o documentário pode ser considerado uma tecnologia cognitiva ou intelectual na medida em que é maquinário humano ético-estético, de caráter técnico, instrumental e simbólico, que reorganiza a visão de mundo dos seus usuários, sejam eles produtores ou espectadores dos filmes. Não há como saber o que opera de maneira mais determinante para a produção documental, se os acoplamentos tecnológicos (MARASCHIN; AXT, 2005) ou o repertório ético-estético dos sujeitos envolvidos. Compreender como se dão os imbricamentos dos agentes pode se constituir em um alargamento das condições de cognição envolvendo o audiovisual, um conhecimento em que não se dissocia ação, sujeitos e objetos.

### *1.2.1 Das possibilidades da educação para além do ensino formal*

Também percebi abertura para explorar um lócus que não se restringisse à sala de aula, por compreender a educação para além das práticas técnico-pedagógicas formais, mas como possibilidade e transformação de conhecimento de si e do outro. Acredito que se o âmbito da pesquisa documental estivesse ligado ao ensino formal, a lente estaria mais centrada no exercício fílmico como ferramenta de ensino e aprendizagem e, por consequência, na forma com que os alunos percebem/atuam no processo, que é extenso (pré-produção, produção e pós-produção). Entretanto, ao tomar um sentido ampliado de aprendizagem, a pesquisa pode centrar-se nas interações como eventos, cartografar os acoplamentos que se constituem no processo que cria a narrativa documental. Mais do que indicar um saber-sobre, o estudo da experiência em uma perspectiva de primeira pessoa pode levar ao que Varela (2003) nos fala acerca do *know-how*, como conhecimento construído na base do concreto, da necessidade da prontidão para a ação que coemerge do instante vivido. O instante vivido na produção documental se codetermina pela câmera, lente, suportes lógicos (aplicativos) que demandam nosso sistema sensório-motor, requerem o desenvolvimento de habilidades para ver, tocar, ouvir... É arte que afeta e é afetada pelos nossos sentidos. Por outro lado, o documentário se constitui em uma ética associada a contratos de respeito e responsabilidade para com os

retratados. As interações remetem a agenciamentos em vários domínios cognitivos, que também formam eventos cabíveis de análise.

### *1.2.2 Enação, cognição social e cinema documental*

Do ponto de vista epistemológico, outra abertura de janela percebida foi a chance de utilizar a teoria da enação como lente para pesquisar os processos cognitivos envolvidos no fazer audiovisual, como experiência vivida. Ainda são raros os estudos que envolvem enação e produções culturais. A maior parte dos trabalhos recebe uma lente estruturalista e se utiliza das teorias do discurso para analisar estruturas de narração. Se fixam nos aspectos da interpretação, nas conexões causais, uma reflexão *sobre*, o que certamente é de sumo valor. Mas são trabalhos alinhados ao representacionismo, à ideia de processamento simbólico de um mundo que se apresenta como igual para todos. A enação traz outro desafio: o de analisar esses temas tendo em perspectiva também o pré-reflexivo, o que ainda não se configura como linguístico; para isso se centra ainda na ação dos organismos na criação de sentidos, que é anterior à compreensão sobre os sentidos produzidos. 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. Entendo que no PPGIE há espaço ainda para trilhar caminhos que envolvam aspectos cognitivos envolvendo os sentidos produzidos na narrativa documental, tanto por quem a produz/cria/realiza, como por quem participa dela (entrevistados).

### **1.3 Da invenção do objeto**

A palavra invenção é tomada a partir da etimologia da palavra latina *invenire*, raiz comum a inventário, como nos sugere Kastrup (2007). Inventar está ligado ao trabalho de garimpo, “que ocorre no avesso das formas visíveis” (p. 27), implica tempo e memória. O tempo é condição de possibilidade para criação de diferenças a partir do constituído, virtualização de formas para escapar dos limites pré-configurados no operar cognitivo. A ideia de produzir um documentário no formato metalinguístico surgiu também de experiências que já eram recorrentes desde que comecei a ministrar disciplinas ligadas ao audiovisual no curso de Bacharelado em Jornalismo do IPA, em 2011, quando passei a estudar as tradições teóricas do

documentário, bem como coproduzir metadocumentários com os alunos, como analisado em Kraemer (2018, 2019). O aprender se produz na circularidade da vivência do ensinar, atravessada pelos planos de aula, recebendo questionamentos dos estudantes, assistindo filmes, pensando e atuando com eles. Dentre as várias experiências estão *Sem roteiro.doc*<sup>9</sup> (2012), *Da Lua à Ladeira* (2014)<sup>10</sup> e, já como professora de Jornalismo da Unisinos, *Três Crimes e uma Sentença* (2015)<sup>11</sup>.

O metadocumentário é uma espécie de subgênero do documentário (NICHOLS, 2005; MACHADO, 2011) reconhecido pela teoria documental como o filme que se produz refletindo sobre o seu fazer. 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.

A história pensada para ser contada girava em torno de uma questão de gênero que me acompanha desde a adolescência: como as mulheres da geração da minha avó (já falecida), que são anteriores à liberação sexual promovida pelo surgimento do anticoncepcional, fizeram para ter poucos ou nenhum filho? De que forma esta decisão agia nos modos de ser mulher (mãe, esposa, trabalhadora, filha) e como essa decisão (minhas lembranças sempre se atualizam na direção de que foi um ato consciente) foi criando mundos possíveis naquele momento? Como impactou seus corpos e a produção de si próprias perante vários papéis atuados socialmente na família, no trabalho, nas relações amorosas e pessoais? Estamos falando das décadas de 1940 e 1950. Eu convivi proximamente com pelo menos sete mulheres da faixa etária da minha avó (incluindo ela), que se estivesse viva teria 90 anos. Apenas duas tiveram filhos, não mais de um cada.

Assim, a questão que coemergiu do processo de construção da tese foi: de que forma a produção e filmagem de uma narrativa metadocumental nos dá chance de pesquisar as ações cognitivas envolvidas no audiovisual pela lente da enação, como um processo formado por constantes modificações, promovendo uma reflexão na ação, envolvendo formas constituídas e a desestabilização das mesmas?

A partir dessa questão foram elencados os objetivos específicos: 1) planejar, organizar e produzir um metadocumentário; 2) compreender e discutir de que forma a disponibilidade

<sup>9</sup> Disponível em: <https://youtu.be/l3SznPA1PpA>. Acesso em: 2 ago. 2019.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0pVUketmuM8>. Acesso em: 2 ago. 2019.

<sup>11</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IqbX\\_SawNgs](https://www.youtube.com/watch?v=IqbX_SawNgs). Acesso em: 2 ago. 2019.



técnica – entendida aqui pelo uso dos meios digitais –, promove um “pensar com” e não um “pensar sobre”, derivado e ligado ao fazer documental; e 3) avaliar de que maneira os procedimentos utilizados para a criação de um documentário também podem ser utilizados em pesquisas ligadas à cognição.

#### **1.4 Da processualidade: por uma cartografia documental**

A cartografia, como método de estudo e análise deste projeto de tese, se produziu juntamente à escolha do metadocumentário como recurso para ação audiovisual. Há perspectivas comuns nessas duas opções, e uma das mais significativas é a premissa da centralidade do acompanhamento dos processos para compreender os modos de subjetivação que se modulam tanto na pesquisa cartográfica como na realização do produto audiovisual. O processo de construção de um filme não se detém em objetivos a serem alcançados e fixados antecipadamente, mesmo que estes objetivos tenham que ser desenhados. Se orienta mais pelo desenvolvimento dos passos e por seus efeitos sobre o documentário em curso. Ao usar o recurso metadocumental, aproveito o ato de colocar o filme no filme e o processo de organização fílmica para articular os referenciais teóricos que guiam o estudo deste tema, ou seja, as etapas de criação, de pré-produção, produção e pós-produção (GERBASE, 2012).

O diário de campo é uma prática rica para este método, colaborando não só para o registro do processo, mas para a produção de dados a partir de um olhar que vem **da** experiência e não apenas **sobre a** experiência.

Estes relatos não se baseiam em opiniões, interpretações ou análises objetivas, mas buscam, sobretudo, captar e descrever aquilo que se dá no plano intensivo das forças e dos afetos. Podem ocorrer associações que ocorrem ao pesquisador durante a observação ou no momento em que o relato está sendo elaborado. (BARROS; KASTRUP, 2015, p. 70)

Além dos diários de campo, utilizamos as ferramentas que estão inscritas na teoria e prática de qualquer produção fílmica, como o nascimento da ideia, do argumento, roteiros, decupagens, montagem, etapas que dão visibilidade ao processo de produção. Todos esses procedimentos foram validados pelo Comitê de Ética em Pesquisa do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – credenciado à Plataforma Brasil – por meio do parecer consubstanciado número 2.871.195.

Como será possível identificar nos capítulos a seguir, trata-se de um doc-tese, pois não há como dissociar a tese do documentário, e o tempo de produção foi de quatro anos. O metadocumentário, no seu aspecto mais fílmico, foi realizado em um período de seis meses, e

ganhou o título de Julieta<sup>12</sup>, nome da minha avó. Por isso, arrisco dizer que a metodologia usada foi a de cartografia documental.

Por uma série de questões virtuais que se atualizaram a partir de determinadas condições de produção, o metadoc teve dois blocos narrativos imbricados: o da produção de memória centrada nos depoimentos da minha mãe e da minha irmã, e a história de fazer um filme sobre a nossa produção de memória familiar.

Foi em meio a esse caminhar que encontramos os caminhos que guiaram as proposições da tese.

### 1.5 Das proposições da tese

No estudo, parto do entendimento que o documentário (envolvendo a prática meta) pode ser entendido como uma tecnologia cognitiva (LÉVY, 2010), na medida em que possibilita novos modos de conhecer, pensar e se comunicar no mundo, problematizando a primazia da escrita como forma inteligente de aprender. O conhecimento, no entanto, é codeterminado pelos acoplamentos tecnológicos (MARASCHIN; AXT, 2005) que estabelecem as processualidades para a aprendizagem. O exercício da metalinguagem abre janelas para problematizar questões relacionadas tanto ao processo cognitivo envolvido no documentário audiovisual, como também ao fazer narrativo documental.

Dessas pistas, advêm duas proposições:

1) a primeira proposição é que o meta visibiliza o processo cognitivo como um saber não individualizado de quem o produz, ao mesmo tempo *incorporado* e *autopoiético*, sendo origem e efeito do que vai sendo criado;

2) a segunda proposição, desdobrada da primeira, é a de que ao direcionar a lente para o processo de organização fílmica, a prática metadocumental é uma ação intencional (no sentido enativo) para ampliar 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.

Entendo que o metadocumentário dá visibilidade aos acoplamentos sentidos e produzidos participativamente no decorrer do filme a partir de ações guiadas pela percepção

---

<sup>12</sup> JULIETA. Direção: Luciana Kraemer. Direção de fotografia: Pedro Clezar. Edição e montagem: Joana Bernardes. Porto Alegre: [s. n.], 2019. 1 vídeo (16 min). Disponível em: <https://youtu.be/wK5wiRHdqN4>. Acesso em: 29 ago. 2019.

dos que estão realizando o trabalho. É operação cognitiva baseada na busca de engajamentos constantes nas interações, a partir de interpretação e *feedback*.

## 1.6 Um comentário sobre gênero

Trazer à tona a vida das mulheres, dar luz às práticas de si e à maneira com que se inserem nos diversos espaços sociais é parte da tradição dos estudos feministas (LOURO, 1997). Foram esses estudos que deram início à desnaturalização da ideia de sexo biológico como sinônimo de gênero. Nesta tese não se objetiva problematizar questões de gênero, avançando nas causas ou condições que viabilizam os atos constituídos de violência simbólica e física sobre o feminino. Mas ao discutir a renúncia à maternidade (no doc), faço emergir um problema enfrentado pelas mulheres desde os primeiros séculos da era cristã: a incompatibilidade entre o papel de reprodutora e o de produtora de trabalho com repercussão econômica e social (BEAUVOIR, 2016). Admitir o desejo consciente de não querer ter filhos é para muitos, ainda hoje, profanar o dom divino de perpetuar a espécie, negar o *ser* feminino, como se este estivesse à serviço da reprodução. Mesmo que este estudo não contenha elementos para um debate epistêmico relacionado ao campo das pesquisas de gênero, por coerência intelectual e pela necessidade de ampliar os debates para uma pedagogia que promova a equidade, considero relevante afirmar que, assim como Louro (1997) e Silva (2014), compreendo gênero como uma "categoria de análise relacional", ou seja, como um conceito não estático que nos convoca a refletir sobre como o masculino e o feminino<sup>13</sup> se instituem nos corpos, na linguagem, nas práticas sociais produzindo discriminação. Mesmo que não haja problematização teórica, o doc-tese considera a atualização de lembranças familiares que remetem a questões de gênero e envolvem, portanto, percepções de discriminação, ao mesmo tempo que descobertas de espaços de resistência.

## 1.7 Da organização do doc-tese

Os capítulos se conformam de maneira mais ou menos linear, dialogando com as etapas do processo de produção documental, ou seja, ideia, argumento, tratamento do roteiro e edição

---

<sup>13</sup> Este entendimento recusa a oposição binária que estabelece lugares determinados para o gênero feminino como sinônimo de mulher, e masculino sinônimo de homem. Complementando com a compreensão de Butler (2017), importa destacar que o corpo não é um meio passivo sobre o qual se inscreve a cultura. Para a filósofa, o corpo é agência, opera o gênero, performa ações que reiteradas formam o gênero.

(PUCCINI, 2012). Em um exercício que é também metanarrativo, articulo a produção documental com conceitos teóricos da cognição da teoria autopoietica e da teoria enativa.

No Capítulo 2, apresento o desenho metodológico da tese, fortemente amparado nas obras que abordam a cartografia como possibilidade de investigação para os estudos cognitivos não representacionistas, e a atenção para o conhecimento como *know-how* (VARELA, 2003; BARROS; KASTRUP, 2015; KASTRUP, 2015a, 2015b, 2015c; PASSOS; BARROS, 2015; PASSOS; EIRADO, 2015); a relação entre memória-duração e cognição (KASTRUP, 2007; BERGSON, 1979) e a perspectiva do cinema-tempo (DELEUZE, 2013) como uma janela para pensar o fazer cinematográfico como um processo ontológico.

No Capítulo 3, avanço na problematização dos sentidos do representacionismo e outros conceitos fundantes da teoria autopoietica, como os de clausura operacional e percepção, a partir de Maturana (1997), Maturana e Varela (2001), Varela (1994) e Varela, Thompson e Rosch (1991). Os entendimentos são articulados com os conceitos de documentário adotados pela escola teórica documental (NICHOLS, 2005; RAMOS, 2008; REZENDE, 2013). O último apresenta uma possibilidade de pensar o documentário como prática ontológica, mais do que como obra acabada.

No Capítulo 4, exploro o conceito de tecnologia cognitiva como operador de inteligência (LÈVY, 2010) e de acoplamento tecnológico (MARASCHIN; AXT, 2005) como referências para as articulações entre metadocumentário e cognição, problematizando o desenvolvimento de apropriações necessárias para aprendizagem documental. Exploro ainda a imbricação técnica e cultural para produções de narrativas audiovisuais (KILPP, 2010) e discuto a metalinguagem na perspectiva da linguística, do cinema e da enação.

O Capítulo 5 é o que apresenta uma cartografia do processo de produção do metadocumentário *Julieta* e está dividido em duas partes: pré-filmagem e filmagem e pós-produção. Nesse capítulo aprofundo conceitos bastante utilizados na cognição social (teoria enativa), como o de produção de sentido (DI PAOLO et al., 2010; THOMPSON, 2007) e o de produção participativa de sentido (DI PAOLO, 2005, 2013). Trago também a contribuição de Popova (2015) e Popova e Cuffari (2018) para experienciar o metadocumentário a partir dos sentidos produzidos da história em quem realiza, participa e assiste à narrativa audiovisual. Em ambas as partes do capítulo, busco pistas para compreender também os acoplamentos tecnológicos produzidos ao longo do processo e integro o conceito de gambiarra (BRUNO, 2017), importante para pensar em modos inventivos de produzir o conhecimento como *know-how* (VARELA, 2003).

Por fim, nas considerações finais, retomo questões abordadas ao longo dos capítulos e pontuo elementos que, na minha avaliação, podem se desdobrar em novas possibilidades de pesquisa, contribuições – especialmente metodológicas – que esta tese pode oferecer para novas investigações envolvendo o audiovisual, mas não restrito a ele.

## 2 AS ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS PARA A INVENÇÃO DO DOC-TESE

Este capítulo se apresenta de forma mais ou menos linear para descrever o início do processo de criação do que estou chamando de um doc-tese ou de uma tese-doc. Aqui apresento o desenho metodológico que norteará a pesquisa. A caminhada é ético-estética, teórica e empírica, e já é acompanhada pelo diário de campo, técnica para dialogar com minha ontologia.

### 2.1 Pesquisa como *know-how*

O uso da cartografia como trilha metodológica para esta tese dialoga com o entendimento de documentário, especialmente com o de metadocumentário, pela possibilidade que este oferece de visibilizar a cognição como processo que torna indissociáveis sujeitos e mundos, seja este mundo criado pelo documentarista e seu objeto fílmico, seja pelo pesquisador e seu objeto da pesquisa. Ao assumir a premissa de coprodução entre cognoscente e objeto a ser conhecido, documentarista e pesquisador se implicam em uma série de questões ligadas também ao entendimento político acerca da produção do conhecimento, incluindo a questão da verdade. Política aqui entendida também como a forma com que se percebe e se pratica as relações de poder entre os sujeitos e os coletivos, institucionalizados ou não. A verdade não resiste ao jugo da dinâmica do tempo com contexto situado, e a evidência são as mudanças de paradigmas que têm formado a história das ciências. A cartografia prefere trabalhar com interpretações a partir de pistas que possam ajudar o trabalho do cartógrafo a produzir tanto os dados quanto as possibilidades de análise no território cartografado. Os procedimentos metodológicos não existem de antemão, são criados *ad hoc* na dinâmica de articulação do campo com os referenciais teóricos escolhidos, e este é um movimento constante que se retroalimenta no interior do sistema, ou do território cartografado.

O processo da pesquisa, que dependendo da política cognitiva pode ser compreendido como a busca pela realidade, na cartografia é território desenhado com o pesquisador, não preexiste a ele e tampouco tem existência à parte dele. Ao assumirmos a implicação do que se quer conhecer neste espaço, a expressão coletar dados torna-se inadequada. Esta pressupõe que as informações já se apresentem prontas, e cabe ao pesquisador apenas selecioná-las. Kastrup (2015c) propõe um caminho do meio para abordar essa questão, ao dizer que o fato de não estarem prontas não significa que as informações já não existissem, em um outro modo de ser, o virtual. Nesse sentido, a produção se relaciona às condições de atualização para o que já existia em potência. Assim também é o modo de ser do território existencial criado na pesquisa,

um espaço que não começa com o pesquisador, cria-se com ele a partir de uma dinâmica em curso, por isso também Barros e Kastrup (2015) distinguem processamento de informação da processualidade das informações. A processualidade refere-se ao que já se encontra em andamento, algo em curso que não pode ser representado.

A relação da cartografia, como política de pesquisa, com o enatismo, como política cognitiva inventiva, tem sido amplamente abordada por pesquisadores da psicologia e da cognição; um destes entendimentos comuns é o conceito de *know-how* (KASTRUP, 2015a, 2015b). O *know-how* refere-se ao que só pode ser aprendido pelo ser vivo em acoplamento com o meio. Com o entendimento que viver=fazer=conhecer, não há espaço para pensar o conhecer a partir da instrução de um agente externo, o conhecimento não está em um lugar passível de ser identificado isoladamente, tampouco o cérebro se constitui como uma caixa aberta para mundo à espera de dados para performar uma inteligência. Um dos grandes desafios para quem estuda a enação é escapar da lógica cognitivista de que conhecimento se produz pelo racional, a partir do objetivismo e apenas pelas faculdades de abstração.

A lógica que remonta à visão dualista de Descartes de mente e corpo estava encarnada em um dos ditados que minha avó usava com frequência: "ah, minha filha: quando a cabeça não pensa, o corpo padece". Não se trata aqui de questionar a importância das atividades abstratas envolvendo o raciocínio, o planejamento e tantas outras habilidades necessárias para executar um projeto, como é o do doutorado ou um filme documental, para ficar em exemplos próprios. O problema é a perspectiva correlata, representacionista, de que o cérebro manipula estas informações que nos chegam externamente e as transforma em representações simbólicas operadas pela linguagem. Se assim fosse, como se explicaria a aquisição de conhecimento nos primeiros meses de vida, senão pelas ações concretas?

A forma de inteligência mais profunda e fundamental é a de um bebê, que adquire a linguagem a partir de emissões vocais diárias e dispersas e delinea objetos significativos a partir de um mundo não especificado previamente. (VARELA, 2003. p. 73)

Parece normal compreender que as crianças aprendem fazendo, agindo, colocando a comida na boca antes de saber que querem se alimentar, engatinhando antes de saber que estão se colocando em posição para realizar este movimento, ou seja, usando os órgãos sensoriais e todo o seu corpo para experimentar o mundo que vão criando. Não há representação mental e sim, o acionamento de um mundo.

Na realidade, o mundo é mais um pano de fundo – um cenário e um campo para toda a nossa experiência, mas que não pode ser encontrado isolado de nossa estrutura, comportamento e cognição. Por este motivo, aquilo que

dizemos sobre o mundo diz-nos tanto sobre nós próprios como sobre o mundo. (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p. 190)

O *know-how* remete à forma como o conhecimento se produz nos seres vivos, diferentemente do processo de inoculação presente no maquinário alopoiético. O conhecimento como fundado no instante presente, em uma prontidão para ação que emerge por termos um corpo atuando na mente com histórico de experiências sensório-motoras que nos dão capacidade de projetar imaginativamente. Nossas possibilidades de sentir, ver, nos movimentar formam as nossas percepções, atualizadas a cada instante vivido em interação com o meio.

Em linhas gerais, as estruturas corporificadas (sensório-motoras) constituem a essência da experiência e as estruturas experienciais “motivam” a compreensão conceitual e o pensamento racional. Conforme enfatizei, a percepção e a ação são corporificadas em processos sensório-motores auto-organizáveis; segue-se então que as estruturas cognitivas emergem a partir de padrões recorrentes de atividade sensório motora. (VARELA, 2003, p. 85)

O *know-how* se relaciona com os sentidos produzidos pelo organismo e o meio a partir da criação de microidentidades que coemergem a cada instante quando se abrem novos domínios cognitivos, nem sempre com a participação da consciência em todas as etapas. Estamos, mesmo que não possamos distinguir, sempre com todos os nossos sentidos em qualquer ação cognitiva, da mais concreta à mais abstrata.

Mais do que um jogo de palavras, o saber-sobre está ligado a um paradigma epistemológico que envolve a ideia de controlar o objeto a ser explicado a partir de modelos. O que se busca é *know-how* (PASSOS; BARROS, 2015), o saber-fazer que vem do fazer, na ação promovida pela experiência, relacionada ao tempo presente, do instante vivido. É o fundamento da experiência que encarna as ferramentas conceituais ou os operadores analíticos.

Diferenciar o saber-sobre do saber-como (*know-how*) tem o sentido de um alerta para o exercício de desestabilização de formas cognitivas que se constituíram ao longo da minha vida. Assim como distinguir de que forma a expressão representação, que tem o uso bastante alargado no campo da comunicação, especialmente no audiovisual, pode compor com uma política cognitiva do tipo enativa.

## **2.2 A escrita diarista como estratégia de atenção para o *know-how***

Uma das pistas para trabalhar com a cartografia é a do aprendizado da atenção. A partir das contribuições da psicanálise, da abordagem fenomenológica e também da filosofia de Henri Bergson, Kastrup (2015c) problematiza essa atitude para o trabalho do cartógrafo desde o desenho inicial do território da pesquisa: “em geral, ele se pergunta como selecionar o elemento



ao qual prestar a atenção, dentre aqueles múltiplos e variados que lhe atingem os sentidos e os pensamentos” (p. 35).

A conduta sugerida pode soar como contraditória, trata-se de um concentrar-se sem focar. O focar convida à seleção da informação, ao pré-formatado, à realização de um possível, o que já tinha forma prevista, diferentemente do que tinha existência virtual. O possível não leva à criação de novas formas, e sim à repetição, a um modelo de solução para responder aos problemas da pesquisa. É necessária uma suspensão da atenção de forma concentrada, tanto no que se refere ao interior (atenção a si) quanto para o exterior. Suspender o reparo de si de forma concentrada é estar atento às subjetivações, à abertura para o mundo, ao mesmo tempo em que atento para que os saberes prévios acumulados não inibam a receptividade da experiência que deve se manter ativa.

Passei a utilizar o diário de campo a partir do segundo ano do meu doutorado para tensionar as imagens que começavam a me habitar em meio à ação cognitiva. Muitas não tinham formas, eram tão etéreas e inconsistentes que desapareciam no instante mesmo da escrita. O exercício narrativo me ajudou especialmente a pensar sobre o que eu imaginava estar pensando. A narrativa diarista é uma política de escrita bastante associada à cartografia como forma de produção de elementos para análise, e passei a adotá-la quando ainda não tinha objeto de pesquisa, quando o meu referencial teórico estava sendo desenhado. Uma das questões que mais me intrigava no início da escrita diarista era compreender de que forma mobilizar o íntimo sem tornar o eu como objeto. Passos e Eirado (2015) sugerem que o necessário é ter cuidado. A palavra tem o tom de vigília afetuosa, ou seja, da atenção constante ao que nos afeta, o que nos transforma no decorrer, o que também é diferente de pensarmos em um eu identitário, pouco permeável às transversalidades. No lugar do eu identitário, coloquemos “os processos de emergência do si como desestabilização dos pontos de vista que colapsam a experiência no (interior) eu” (PASSOS; EIRADO, 2015, p. 123).

O plano transversal engloba saberes que não se reduzem a uma individualidade, ou a uma identidade, estão ligados a um campo de forças cruzadas que faz emergir um mundo existencial. A identidade que se pode mapear na cartografia é a do sentido enativo (VARELA, 2000), não como descrição estrutural estática, nem como conotação mentalista ou psicológica, mas como um processo de interconexão cujo efeito é a própria distinção do organismo. A identidade refere a uma norma de ação que emerge do organismo na interação e ao mesmo tempo proporciona referência para o domínio de interações, ou seja, para a manutenção dos processos de autoprodução. De Jaegher (2014) diz que propriedades constitutivas e interativas emergem de diferentes níveis de geração de identidade, incluindo formas de autonomia

sensorio-motora e neurodinâmica. A escrita não é uma ferramenta para revelar os estímulos que recebemos do meio, é antes um processo de busca e criação, pois as palavras articuladas em frases e compostas em um texto atuam em mim e no entorno, produzindo novas possibilidades e caminhos para interações. O texto não é visto apenas como um discurso, uma imagem do contexto, e sim como um disparador de processo de geração de significado para aquele que se sente afetado, revelando o que importa e o que mobiliza, no presente.

O que caberia nessa escrita? Que tipo de observações são consideradas pertinentes e, por que não dizer, inteligentes aos olhos de quem vai ler? Não iria eu parecer meio adolescente (época em que escrevemos diários) ao revelar minhas impressões sobre o campo? O fato de não haver modelos ou fórmulas nos coloca no meio-fio; o diário é uma escrita íntima que mobiliza o que nos afeta e por isso nos torna mais expostos em um campo em que o modelo representacionista – encharcado de objetivismo – é hegemônico. As dúvidas, no momento de sua construção, eram muitas, e ao levar as indagações e temores para o grupo de pesquisa me dei conta de que elas eram compartilhadas por quem queria trabalhar com cartografia. A escrita diarista demanda uma prática de si na qual estamos pouco habituados e que envolve o saber-fazer estético, literário, que implica também uma ética de comprometimento com a transparência do processo da pesquisa.

Resolvi iniciar meus diários antes mesmo de me apropriar da técnica diarista, e o fiz levando em conta não apenas o que eu estava pesquisando, como também as afetações da pesquisa e a análise sobre as implicações do meu processo de pesquisar. Os primeiros diários continham relatos interiores, mas de um nível pessoal que não chegava a ferir minha intimidade pois estavam circunscritos à experiência reflexiva que coemergia do pesquisar. Ao mesmo tempo, estava claro ali o aspecto coletivo de uma produção, a partir da polifonia que emerge do diálogo com os colegas e com os textos, pois minha política de ação foi compartilhar os escritos no grupo de pesquisa. Ou seja, não é uma representação, ou análise abstrata. Os diários podem ser vistos como uma janela aberta para o mundo de significados que são produzidos pelos sujeitos cognoscentes, sempre de maneira localizada, alterando as características dos sujeitos cognoscentes. Segundo Varela (2000), estar localizado significa que a entidade cognitiva tem uma perspectiva, a relação com o ambiente promove redefinições nas suas características para que possa manter-se distinto e ao mesmo tempo acoplado. Ao mesmo tempo, a produção de significado revela a permanente falta no vivo e a necessidade de ação constante para a manutenção de sua identidade, ou seus processos autopoieticos e enativos de manter a sua organização.

Neste texto de tese, os diários de campo ampliam o que podemos chamar de uma atitude metalinguística, me ajudando a construir o objeto de pesquisa, no caso o desenho e a execução do metadocumentário. Em determinado momento, à metodologia de análise de diário adicionei outros elementos que dão visibilidade aos processos cognitivos envolvidos em uma produção documental, e que estão previstos no *modus operandi* reconhecido pela teoria do documentário, como ideia, sinopse/argumento, tratamento, roteiros de entrevistas e decupagens (transcrições das gravações). Esses elementos serão melhor explicados no Capítulo 5.

### 2.3 Primeiras leituras do diário, início do território existencial

Como já dito, a feitura dos diários teve início em 2016, segundo semestre do doutorado. Naquele momento, meu meio era povoado pelos autores que eu estava estudando no grupo de pesquisa e na atividade acadêmica oferecida pelo PPGIE, baseada nas teorias de Henri Bergson, Humberto Maturana e Francisco Varela<sup>14</sup>. Identifico que a ideia de realizar e estudar o processo de produção metadocumental surgiu em meio a esses agenciamentos. Conforme adiantei na introdução, o metadocumentário é uma espécie de subgênero do documentário, uma prática fílmica de contar uma história envolvendo o processo que a cria. As articulações entre o conceito de metadocumentário e enação serão melhor desenvolvidas no próximo capítulo. Por ora, seguirei uma certa linearidade cronológica com ênfase nas ações que coengendram o surgimento desta possibilidade de narrativa.

No fim da aula sobre Bergson, eu ainda estava em dúvida sobre como aproveitar os textos trabalhados em aula para o meu projeto de pesquisa. Foi então que a Cleci [Maraschin] perguntou: por que não estudas o metadocumentário? Ou fazes um. Lembro que isso disparou a minha vontade de estudar e trabalhar com o tema. Era o que eu gostava de estudar. Além disso, o meta propunha processos, seria uma forma de “entrar na duração deste processo”. Desde então comecei a me perguntar sobre os aspectos da memória, do que seria a atualização e a estética sendo colocada acima da ética, várias dúvidas vieram. Pensei como seria estar como pesquisadora, ao mesmo tempo que realizadora, como manter os dois papéis e se seria possível fazê-lo com respeito e qualidade. Veio a vontade de entender melhor o meta. Paralelo a isso, a colega Raquel [Salcedo Gomes] e eu pensamos num artigo sobre metadocumentário [GOMES; KRAEMER, 2017] para o livro proposto pelo grupo. (Diário de Campo, jun. 2016)

Uma de minhas principais preocupações era da ordem da fruição e dos aspectos estéticos do documentário. O documentário se insere no campo das artes, promove disposições

---

<sup>14</sup> Disciplina: Seminário Avançado Cognição e Processos de Subjetivação, ministrada de maneira compartilhada naquele momento pela minha orientadora, Cleci Maraschin, com os doutorandos Póti Gavillon e Renata Kroeff.

corporificadas, conscientes ou não, como o ver, o sentir, o emocionar. É dispositivo para o autoconhecimento e a alteridade. Espera-se do cinema, como máquina poética, beleza de ideias performadas em áudio e vídeo. Uma beleza que de bonito tem a força da expressão, da mobilização de vetores que nos dão vida, nos fazem pulsar. A pesquisa não me blindaria, transformando a feitura do filme em um mero testar de hipóteses preestabelecidas? Esta era uma dúvida constante em praticamente todo o processo de produção documental, como se poderá ver no desenrolar dos capítulos.

### 2.3.1 Memória-duração

O fragmento diarista da seção anterior me ajuda a prender no espaço e no tempo o surgimento de uma ideia, agarrá-la no momento em que ela inicia sua forma. Para muitos, esse instante pode ser compreendido como *insight*, epifania, mas pela abordagem enativa nada tem de revelação ou de divino. Varela (2003) denominou como *breakdown* o pequeno colapso que ocorre no fluxo cognitivo contínuo que desestabiliza o constituído, abrindo espaço para uma invenção. A pergunta da minha orientadora permitiu que eu problematizasse algo que estava naturalizado como hábito, foi preciso um pequeno colapso para que eu tirasse o metadocumentário da caixa do passado em que eu o havia colocado e o atualizasse no presente de uma nova maneira. Como abordei na introdução, o metadocumentário era uma prática fílmica integrada ao meu processo de ensino em sala de aula e estava presente nas poucas produções que até então eu havia realizado.

Foi quando comecei a relacionar o metadocumentário com Henri Bergson, e este com a teoria autopoietica de Humberto Maturana e Francisco Varela. Mesmo não havendo referência explícita dos chilenos sobre o conceito de memória-duração de Bergson, há pontos de convergência epistemológicos, e um dos principais está no reconhecimento do tempo como agência. A memória age e tem existências distintas no plano virtual e atual, nos diz Bergson (1979), e acrescento – já na perspectiva enativa – que ela atua para fazer coemergir novas identidades a cada instante, significando e tornando indissociável o que aprendemos há pouco daquilo que aprendemos agora. Há similaridade entre a autopoiese e a enação com a filosofia do tempo de Bergson. Ambas as teorias veem o conhecimento como ontológico; a filosofia do tempo bergsoniana entende o tempo como sendo autoproduzido de maneira situada.

A memória-duração (BERGSON, 1979, 2010; DELEUZE, 2012) se estabeleceu inicialmente como macrotema dominante à espera de problematização. Era um ponto de partida que se mostrava potente para a análise da temática documental, pois todo filme –

independentemente do gênero – se constitui em uma espécie de memória, se pensarmos que ele opera no tempo. O documentário é em si sempre uma memória do feito audiovisual com toda a dinâmica de agenciamentos sociomaquínicos que tornaram possíveis esta produção. Muito da temática do documentário associado às lembranças vem do próprio nome de batismo, nome este bastante “desajeitado”, como comentou Grierson (2015). *Documentaire*, em francês, significa relato de viagem. As produções documentais no país e no mundo têm grande vigor quantitativo ao relacionar memória com a história de uma época e das pessoas. Se a política cognitiva adotada for representacionista, o que foi documentado pode ser entendido como a materialização de uma realidade transcendente aos sujeitos retratados (personagens/entrevistados), ou para os que o retratam/operam (cineastas e sua equipe).

Desse modo, a série de elementos metaestáveis, como relatos, diálogos em sequência, imagens de arquivo, documentos oficiais, cenas já compartilhadas, que ganham novas angulações ou proposições, objetivam trazer o passado em sua inteireza para o presente. Mas se a lente cognitiva for inventiva (KASTRUP, 2007) o passado é entendido como ente que se atualiza no momento mesmo de sua retomada. O passado não deixa de *ser*, não passa ou acaba. Contido no presente, ele se conserva mudando sempre, se dilatando no tempo e também no espaço, na medida em que se atualiza e ganha novos contornos. O passado dura porque não cessa de passar.

Bergson utiliza a metáfora da bola de neve para dizer que o mesmo acontece com a gente. A bola de neve são os estados interiores da alma, que potencializam nossas sensações, sentimentos, desejos. Não é possível dizer que o que sentimos corresponda a um objeto exterior invariável. Mudamos o tempo todo, e a mudança de estado já é parte desta transformação que não percebemos. Há uma coexistência permanente entre o passado e os estados de agora, uma pequena parte dele passa para a nossa consciência, parte que precisamos para agir. O presente é o ativo do útil, seu elemento não é *ser*; já o passado é o em-si do *ser*, é a forma com o que o ser se conserva em si:

Assim é que nossa personalidade avança, aumenta, amadurece sem cessar. Cada um de seus momentos é novidade que se acrescenta ao que era antes. Sigamos mais além: não se trata apenas da novidade, mas da imprevisibilidade. Sem dúvida meu estado atual explica-se pelo que estava em mim e pelo que atuava sobre mim ainda há pouco. (BERGSON, 1979, p. 17).

Fazendo um corte para a experiência de pesquisa e para o ano de 2016, tudo ocorria junto à assimilação dos conceitos que formam a teoria de Bergson, era o início do caos, entendido naquele momento mais como zona mental de bagunça do que como complexidade

criativa. Pensava muito no tema do documentário, e todas as ideias circulavam a partir das questões de gênero.

Tivemos a entrada [no grupo de pesquisa NUGOCS] da Vanessa [Maurente, minha coorientadora]. Ao discutir o assunto com a Cleci, falei da expectativa de fazer uma investigação que se relacionasse à temática de gênero. Inicialmente, pensei em fazer sobre as cotistas da UFRGS e debati o assunto com as duas. Me interessava naquele momento pensar as questões de violência envolvidas na institucionalização do ensino acobertadas por uma política afirmativa. A ideia era entender como as meninas lidavam com esta política. Mas ao pensar mais detidamente sobre o tema, não enxerguei possibilidades de desenvolvimento e acabei abandonando a ideia. (Diário de Campo, ago. 2016)

### 2.3.2 *Em busca do repertório ético-estético: o cinema-tempo*

Na cartografia, como no cinema, a criação de um campo existencial nos coloca em uma condição de estrangeiros tentando construir um mapa em movimento, no curso do caminhar. Como ocorre na primeira etapa do processo de criação de um filme, há uma forte necessidade de avançar na pesquisa estética (PUCCINI, 2012; GERBASE, 2012) para ampliar também a experiência sensorial coemergente à tecnologia associada. Equipamento utilizado, lentes e tantas combinações que viabilizam criações imagéticas, como planos, enquadramentos, texturas, tudo é buscado e nada é procurado em especial. Na busca por um entendimento sobre linguagem no cinema, cheguei em Deleuze (1983, 2009, 2012, 2013), por sua vez fortemente inspirado pela filosofia bergsoniana.

Deleuze aborda o cinema de forma não estruturalista e não transcendente, na medida em que não significa ou resulta da combinação de códigos de linguagem, sendo viabilizado pelos movimentos que o estabelece. Não há unidades, objetos preexistentes, mundo a ser retratado, e sim relações que se produzem criando o mundo de forma imanente. A relação do cinema com o tempo se expressa na montagem, nos planos e cortes que deslocam os personagens fazendo-os transitarem entre passado, presente e o futuro. O cinema de Jean Rouch é estudado e citado por Deleuze (2013) ao explicar o regime cristalino de imagem, inaugurado pelo cinema moderno, do pós-guerra. Neste, que também é chamado de cinema-tempo, há coexistência dos tempos nos personagens, que são passado sem cessar de passar no agora do filme, projetando-os para uma virtualidade que não permite ao filme reduzi-los ao presente:

Não somente a imagem é inseparável de um antes e um depois que lhe são próprios, que não se confundem com as imagens precedentes e subsequentes, mas por outro lado, ela própria cai num passado e num futuro, dos quais o presente não é mais um limite extremo, nunca dado. (DELEUZE, 2013, p. 52)

É um cinema que se propõe a alcançar outras camadas da realidade, da memória, bem como do pensamento. Na descrição cristalina, ou na imagem-cristal, temos a ilusão objetiva das duas faces do real, o atual e o seu virtual, que aqui são vistos como modos de ser do real. Os documentários etnográficos de Jean Rouch, incluindo *Eu, um Negro* (1958), *Jaguar* (1967) e *A Pirâmide Humana* (1961), entrariam nessa tipologia.

**Figura 1** – O diretor Jean Rouch em cena de *A Pirâmide Humana*



Fonte: A PIRÂMIDE... (1961). *Printscreen.*

Vejo o documentário de Jean Rouch e Edgar Morin, *Crônica de um Verão* (1961). O filme me fez pensar bastante sobre o meu documentário, o filme não é em primeira pessoa, mas traz, em boa parte, o processo de construção do próprio documentário, por parte dos seus diretores. Há uma discussão sobre quando os diálogos podem parecer *fakes*, quais efetivamente são. Discussão sobre verdade e ficção. (Diário de Campo, 19 nov. 2016)

*Crônica de um Verão* (1961) é o filme que para muitos inaugura o *Cinéma Verité* (Cinema Verdade) e aposta na improvisação como dispositivo para trazer espontaneidade ao documentário. O filme é dividido em três momentos: o processo de discussão do filme com a participação dos diretores Edgar Morin e Jean Rouch; o momento em que a entrevistadora sai à rua para fazer uma pergunta a jovens de diferentes cores e tons sociais: “você é feliz?”; e a etapa em que todos discutem a partir do filme já finalizado. Há várias questões que me chamaram a atenção no filme, e a metalinguagem é uma delas. Mas há especialmente a discussão sobre a verdade e como é entendida e viabilizada neste cinema. A verdade dos pesquisadores-cineastas aprendentes sobre o tema (Edgar Morin e Jean Rouch), que conhecem na medida em que atuam como observadores participantes assumindo a intervenção como parte do processo e lhe dando transparência. A verdade do *mise-en-scène* para acessar para alcançar

o real. Deleuze entende que esse é um dos objetivos do cinema verdade ou cinema direto: alcançar um real que não é externo à imagem, o real é o antes e o depois que coexistem.



**Figura 2** – Cenas de Crônica de um Verão (1961)

Fonte: CRÔNICA... (1961). *Printscreen*.

O conceito de cinema-tempo (DELEUZE, 2013) foi importante pela possibilidade de articular a ação cinematográfica como não retomada a uma representação anterior, que seria reconhecimento, sim a criação, a partir da desterritorialização dos objetos. Tanto em *Eu, um Negro* (1958) como em *A Pirâmide Humana* (1961), o que se vê na tela são situações criadas por Jean Rouch para que jovens africanos atuem em papéis inventados no momento em que o filme acontece. Ou seja, a ficção é usada como estratégia de desvio para a instauração da verdade na cena. Sempre preocupado em investigar a relação multicultural da França com os países colonizados, Rouch leva jovens negros parisienses para o Costa do Marfim (*A PIRÂMIDE...*, 1961). Lá eles improvisam papéis que os colocam na posição de racistas ou de vítimas de discriminação, um jogo de dobras que torna indissociável não apenas a verdade do dito, mas a verdade de cada uma. Não importa, pois a verdade é a do próprio jogo criado.

Não há como separar as escolas teóricas do cinema dos objetos tecnológicos. Jean Rouch também me chamava a atenção pelo fato de compor com o maquinário. Suas pesquisas, ou filmes (não dá para dissociá-las), não teriam sido possíveis sem o acoplamento com a tecnologia da época, que começava a permitir maior mobilidade das câmeras de filmagem. A possibilidade foi abraçada pelo cineasta-pesquisador, que usou a inteligência dos equipamentos para que pudesse se inserir nas tribos africanas e gravar rituais que até então não tinham sido registrados, ou sequer conhecidos. Na pesquisa fílmica que fiz, essas questões aparecem nas impressões diaristas:

Vejo os filmes *Jaguar* e *Eu, um Negro*. *Eu, um Negro* a mesma temática. Logo após, os comentários e entrevistas com o próprio Jean Rouch. Ao ser



entrevistado o diretor fala sobre um dos documentaristas que ele mais admira, Robert Flaherty, que era um pesquisador apaixonado pelos esquimós, tanto que chegou a se casar com uma. Chama a atenção o acoplamento tecnológico. Flaherty tinha uma câmera muito boa, diz Rouch, e ele olhava o mundo através da câmera. Ele era o primeiro a ver o filme. Antropólogo ou Cineasta? Área de fronteira entre antropologia e o cinema. Ele explica um pouco sobre etnoficção. (Diário de Campo, 25 nov. 2016)

Nannok, o Esquimó (1922) talvez tenha inaugurado mais do que um modo de fazer e criar narrativas documentais contando uma história, além de viabilizar registros. A obra criada por Flaherty inaugura uma criação que colabora para dotar a máquina-cinema de capital social, ajuda a sustentar a tecnologia da época, e a torna aberta para novas interfaces humanas e não humanas. Guattari (2003) chama a atenção para o fato de a máquina não poder ser tomada apenas pela sua materialidade, seus componentes objetificados, mas também pelas relações sociais que a possibilitam e a mantêm aberta para novas desterritorializações. Há na máquina uma espécie de protosubjetividade que a coloca em dois planos, um de consistência em relação a si própria e outro em relação a uma alteridade. A protosubjetividade permite que se perceba a máquina como contendo elementos que são filogenéticos e ontogenéticos, ou seja, há uma linhagem que as precede e uma virtualidade que as mantém abertas para novos acoplamentos e que coengendram novos modos de ser máquina: “Esta máquina é aberta para o exterior, para o seu ambiente maquínico e entretém todo tipo de relações com os componentes sociais e as subjetividades individuais” (GUATTARI, 2003, p. 43).

Ao mesmo tempo, eu seguia preocupada com a estética do meu próprio documentário como objeto empírico da tese. Como seria? O que eu poderia aproveitar de Jean Rouch no que se refere ao esgarçamento da ficção para desestabilizar o constituído documental?

Sobre Jaguar (1967), um filme com atores sociais, mas inventando papéis, não um filme documentário como o que vemos no cinema. Ele partia de sua aldeia para ganhar dinheiro...Qual seria meu personagem? Um Jaguar, que era um cara esperto, bonito que olhava a todos e todos olhavam para ele. Era a narrativa da viagem. Às vezes gravava um comentário, e às vezes era o diálogo mesmo. A ideia de ficcionalizar é a ideia de construído e tem seu lugar dentro da antropologia. (Diário de Campo, 25 nov. 2016)

Mas havia um ruído, problema teórico ao seguir nas leituras de Deleuze e seu cinema não representacionista ao trilhar uma política cognitiva enativa, e este se localizava no cerne do estudo deleuzeano sobre cinema. Deleuze caracteriza a forma-cinema a partir da relação da narrativa com o movimento e com o tempo, e utiliza o sistema sensorio motor como um divisor de águas. Se o cinema-tempo é o formato associado ao pós-guerra, o cinema-ação ou cinema-movimento é o anterior, e neste cinema o tempo tem uma representação indireta, está fora do

filme, chega até ele por *flashbacks*. É também um cinema de ação e de reação, e o tempo é decorrente do movimento:

[...] o cinema de ação expõe situações sensório-motoras: há personagens que estão numa certa situação, e que agem, caso necessário com muita violência, conforme o que percebem. As ações encadeiam-se com percepções, as percepções se prolongam em ações. (DELEUZE, 2013, p. 70)

Deleuze associa este cinema aos filmes de *bang-bang*, e as narrativas permeadas por conexões legais, causais e lógicas, diferentemente do cinema-tempo, que se estabelece pelo rompimento da ligação sensório-motora como articuladora da narrativa. É um regime de imagem em que os signos sensório-motores dão lugar aos signos ópticos e sonoros puros. A questão é que ao fazer uma separação rígida entre os regimes de imagens, Deleuze estabelece gradientes de valoração para o cinema do pensamento e da filosofia, e a relevância é inversamente proporcional à atuação sensório motora.

Numa descrição orgânica o real suposto é reconhecido por sua continuidade, mesmo interrompida, pelos *raccords* que a estabelecem, pelas leis que determinam sucessões, as simultaneidades, as permanências: é um regime de relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas. (DELEUZE, 2013, p. 156).

Este é um cinema claramente menos complexo e que representa o tempo indiretamente na tela, ou seja, como algo que preexiste ao filme. Como conciliar essa perspectiva com a autopoiese e a enação, que abordam o conhecimento justamente a partir das ações corporificadas, em que as entradas sensoriais servem para guiar as ações, não de forma proposicional, mas por um saber-como? A ideia central da abordagem incorporada é que a cognição é um exercício de *know-how* inteligente e não pode ser reduzida à resolução de problemas pré-especificados, pois o sistema cognitivo coloca simultaneamente os problemas e especifica as ações que necessitam ser empreendidas para a sua solução. O pensamento simbólico é, sem dúvida, menos concreto, mas não menos relevante para a enação. Um dos grandes desafios teóricos para os novos estudos cognitivos, especialmente os da cognição social, é avançar nesse debate não recorrendo ao dualismo entre baixas e altas cognições (DI PAOLO; ROHDE; DE JAEGHER, 2010; DI PAOLO, 2013); utilizando o sensório-motor como divisor de habilidades cognitivas mais ou menos relevantes.

A maior parte do que somos enquanto seres psicológicos e biológicos é, em certo sentido, inconsciente. Segue-se que a subjetividade não pode ser entendida sem ser situada em relação a essas estruturas e processos inconscientes. Finalmente, estas estruturas e processos inconscientes, incluindo aqueles que podem ser descritos como cognitivos e emocionais, estendem-se ao longo do corpo e circulam através do meio material, social e cultural em que o corpo está integrado; não se limitam aos processos neuronais no interior do crânio. (THOMPSON, 2007, p. 27)

Ou seja, para a teoria enativa o sensório-motor não é um divisor de águas entre uma baixa e uma alta cognição, e sim a condição de atualização, o lócus no qual a criação se torna possível.

O outro problema se relacionava à questão dos mistos: meu estudo é sobre o caráter não primordial que a representação assume no cinema ou na cognição? Como disse, essas questões não tinham forma *atual*, apareciam mais como um ruído, um quê de preocupação não localizável, que só consegui identificar/criar após submeter meu projeto de tese para a banca de qualificação, o que será melhor abordado no próximo capítulo.

Enquanto isso, seguia construindo referências fílmicas. Naquele período, minha angústia era saber se não estava investindo tempo demais nas questões da estética e da fruição; acho que este é um dos diferenciais de se estar produzindo e/ou estudando conteúdo áudio-imagético. Era necessário assistir aos filmes na sua inteireza, pensar nos movimentos de câmera, identificar os silêncios, as sonorizações, a exploração temática. Para um saber-com e não um saber-sobre, espera-se vivência e experimentação nesses espaços. Em uma perspectiva representacionista, a arte pode ser vista como ferramenta, instrumento para incrementar nosso repertório estético. É verdade que se trata de um produto acabado – no caso do documentário – e pronto para ser consumido como bem cultural, mas não tem preexistência fora de nossa percepção.

Paralelo a isso contei para uma amiga o que estava imaginando documentar, ou seja, a história das mulheres da minha família. Ao ouvir parte destas histórias, ela disse ter lembrado de Antígona, e sua retidão, quase uma obsessão para cumprir um dever ético, qual seja, enterrar seu irmão. Acho que a história das mulheres que fazem greve de sexo é outra que pode ser invocada. Preciso ler. (Diário de Campo, 19 nov. 2016)

O cinema ensaio me rondava.

### 3 A TEORIA DA AUTOPOIESE ARTICULADA AO DOC-TESE

Neste terceiro capítulo, avanço em conceitos fundantes para a compreensão da autopoiese, como os de representacionismo, clausura operacional, percepção, e os problematizo articulando-os com a teoria documental. A escrita diarista segue sendo uma janela a reter quadros de instantes vividos e expor *frames* de movimentos *incorporados* que coengendram ações cognitivas com vistas à produção do doc-tese.

#### 3.1 A clausura operacional como reafirmação da autopoiese e da cognição não representacionista

O representacionismo e suas formas de manifestação nas ciências cognitivas é tema que tem espaço na agenda de discussões do NUCOGS e está presente nas produções científicas do grupo (MARASCHIN; KROEFF; GAVILLON, 2017). Como abordado na introdução deste trabalho, mais do que a adesão a uma corrente teórica, associar o conhecimento à sua representação implica uma política cognitiva reveladora de um modo de ver o mundo que fragmenta sujeito e objeto, ser e meio vivido. É, por consequência, afirmar que o mundo existe (para nós mesmos) independentemente de nossas experiências, abrir mão de avaliar as subjetivações que nos constituem e constituem os nossos mundos. Para Maturana e Varela (2001) é na política representacionista, por exemplo, que se assenta o fundamento do patriarcado latino-americano, que alijou as culturas não brancas do processo de desenvolvimento dos Estados, como ocorreu no caso das de matriz indígena e africana. O mundo que partilhamos não é separado ou cindido dessas culturas. Os modos corporalizados de ser índio e afro em acoplamento com o meio deixam marcas no nosso ecossistema, seja ele biológico ou social: está na constituição dos nossos biomas, na nossa grafia, na forma como nos alimentamos, no jeito de sermos brasileiros. Somos causa e efeito dessa diversidade.

Mesmo que extrapolada para o domínio da antropologia, é na biologia, e mais especificamente no operar do sistema nervoso, que a autopoiese e a enação encontram a base para discutir que o conhecimento não se dá por representação, e sim por atuação. Apesar de parecer um conteúdo excessivamente biológico para um estudo que está relacionado à cognição envolvida em uma produção simbólica, como é o documentário, compreender que o sistema nervoso se organiza por clausura operacional (MATURANA, 1997; MATURANA; VARELA, 2001) é fundamental para entender a forma com que o conhecimento se dá nos seres vivos, com especial atenção para os humanos.

A clausura não indica que o sistema nervoso é alheio ou está fechado ao que ocorre ao seu entorno, não é uma abordagem solipsista. Tampouco é representacionista, por que não responde simplesmente às informações do meio. O sistema nervoso é fechado no seu modo de operar ao “manter certas relações entre seus componentes invariantes diante das perturbações que geram, tanto na dinâmica interna quanto nas interações do organismo de que faz parte” (MATURANA; VARELA, 2001, p. 183). O sistema nervoso atua como uma rede de interconexões acoplada à superfície sensorial (que se deixa perturbar), com a superfície motora, gerando os movimentos. É o grande responsável por expandir – de modo ativo e situado – os domínios de interação de um organismo. Conhecer, portanto, não resulta de processamento de informação, mas de interpretações contínuas que emergem dos entendimentos enraizadas no nosso corpo a partir dos nossos nervos aferentes e efeitores, em interação social e biológica. Nos nossos encontros de pesquisa, o desafio era sempre pensar na biologia do conhecer conectada aos nossos variados objetos empíricos. No meu caso, no âmbito da cultura, e tendo como metodologia uma técnica que bebe da linguagem escrita, os diários.

O encontro do grupo de pesquisa para analisar o projeto de qualificação do Póti [colega] me fez perceber a importância do diário de campo e da conversa consigo mesmo. A memória só existe a posteriori. Mas, quanto mais materializada, menos identificamos a origem, o processo da coisa pensada. Ao falarmos para o grupo, nos dobramos sobre nossos próprios pensamentos, e a escuta do outro nos ajuda a interpretar nossas próprias falas, ou dar sentido ao que parece desconectado. O próprio criador está em processo de criação. Esta é a questão. O sujeito é efeito do processo de criação, e não sua fonte. A obra não é uma projeção de um sujeito, o autor é que é efeito do processo de criação. Quando se escreve uma tese, o aluno é resultado da tese, e não a fonte nos diz Virgínia Kastrup [Tecnologias em Rede]. O trecho [do livro] foi mostrado no WhatsApp do grupo [de pesquisa]. (Diário de Campo, 18 nov.2016)

Naquele momento, a contraposição ao representacionismo e a perspectiva da mente como atuando de modo corpóreo chegava também por Varela, Thompson e Rosch (1991) no estudo clássico dos gatos. No experimento, dois grupos de gatos recém-nascidos foram colocados no escuro, expostos à luz apenas sob condições controladas. A diferença é que a um grupo foi permitido que se movesse normalmente, enquanto ao segundo foi imposto uma restrição de movimento. Os gatinhos do segundo grupo foram carregados em cestos pelos gatinhos do primeiro grupo. Ao fim do tempo estabelecido pela pesquisa, ambos os grupos foram colocados sob igualdade de condições, sem restrição de luz ou de movimento. O resultado é que o primeiro grupo se movimentou normalmente, já o grupo que costumava ser carregado se comportou como se não estivesse enxergando direito, pois esbarrava e caía ao caminhar.

O experimento dos gatos reafirma o corpo não apenas como uma estrutura física, mas como estrutura experiencial vivida que age e conhece. A própria extração visual é guiada pela ação. A cognição depende do histórico de ações incorporado no mundo, sendo o mundo um espaço existencial com tantas formas quanto forem os mundos da experiência. Não há espaço para representação, mesmo quando se transfere esse experimento para uma construção teórica da linguagem, incluindo a experiência da produção documental. O problema, e cheguei a experimentar esta dificuldade, é quando se transferem os sentidos do representacionismo na cognição para os sentidos do representacionismo no cinema e na estética documental para a cognição. Investi bastante tempo da tese (especialmente no período anterior à qualificação) tentando trabalhar com esses mistos sem distingui-los como blocos teórico-experienciais, e mais uma vez se produziram ruídos ao forçar a composição. Se fez necessário avançar nesses sentidos e identificar caminhos teóricos que me levassem a um entendimento do documentário como processo ontológico.

### **3.2 Os sentidos do representacionismo**

Varela (1994) e Varela, Thompson e Rosch (1991) distinguem dois sentidos para o representacionismo, um forte e outro fraco. O sentido é considerado fraco quando não acarreta compromisso ontológico do entendimento de cognição, o que dá à representação um valor semântico, representação como interpretação de algo, de se referir a tal coisa.

É o sentido de representação como construção, uma vez que nada se poderá referir a algo sem o construir como sendo de um certo modo. Um mapa, por exemplo, refere-se a uma dada área geográfica; representa certas características do terreno e deste modo constrói o terreno como sendo de determinada forma. (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p. 181)

O sentido fraco é o pragmático, quando não associamos o conhecimento sobre algo a um existir independente da forma com que este algo se tornou conhecido por nós. Já o sentido forte acarreta o oposto, é quando assumimos que percepção, linguagem e cognição funcionam a partir de uma lei geral, independente e extrínseca a nós. Presumimos que o mundo é predefinido, que suas características são especificadas antes de qualquer atividade cognitiva e que “a nossa cognição deste mundo predefinido cumpre-se a partir da representação das suas propriedades e, depois, de uma ação baseada na representação” (VARELA, 1994, p. 81).

Outro exemplo utilizado pelos autores para dar conta desses aspectos (percepção/linguagem/cognição) em relação ao representacionismo é a forma com que nós, humanos, percebemos as cores. A enação coloca em questão uma máxima que sempre sou

como naturalizada: a de que as cores no lugar de estarem localizadas em um mundo previamente dado, se situam em um mundo percebido e produzido em nosso acoplamento estrutural. Nem a nossa experiência da cor pode ser entendida como um atributo em si da cor no mundo, nem a cor é um resultado apenas de um cálculo físico relacionado ao comprimento de onda da luz refletida em uma área. A cor é uma experiência situada e depende da atividade congruente de diversos sistemas, dentre estes, os linguísticos e culturais; significa dizer que, para quem vive em regiões do mundo com grande incidência de neve, o branco pode adquirir muitos tons. Do ponto de vista dos sistemas internos, há processos ainda pouco comprovados da forma cooperativa com que atuam os neurônios do cérebro para determinação das cores dos objetos, lembrando que há ainda outros elementos que contribuem para a definição dos matizes, como forma, dimensão, textura, movimento e orientação, ou seja, é também um conhecimento situado dependente de atuação visual e sensorial. Nesse sentido, os autores afirmam que “as cores que vemos devem estar localizadas não num mundo preestabelecido, mas antes num mundo apercebido, produzido a partir do nosso acoplamento estrutural” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p. 217)

Essa discussão interessa também para apontar uma das principais mudanças de rota da enação em relação ao cognitivismo clássico, a de que a mente assume uma posição central, e o meio passa a ser um pano de fundo, abrigando as distinções operadas no processo de conhecer. Não há como separar os processos de produção dos produtos que produzem. O mesmo ocorre com a memória, que é também fabricada pela mente-corpo, acionada a partir de processos sensoriais-motores (nossa história corporificada) e, ao ser compartilhada com o nosso entorno, ganha significância da comunidade cultural que nos rodeia sobre estes padrões de sentidos.

Fiquei pensando sobre como posso trabalhar com a memória da família sobre as mulheres da família. Pensei que toda memória é uma atualização, pois guardamos o que atualizamos, o que conectamos com o presente. Minha memória é resultado do que sou. O que guardo é o que me conecta com as minhas construções de mundo. Como fazer com que o outro fale sobre algo sem apelar para o representacionismo? O falar sobre algo não é já atualizar? A pergunta surpresa seria uma forma de provocar a atualização? De forçar uma nova construção sobre algo ainda não pensado ou concretado? (Diário de Campo, 18 nov. 2016)

Por um tempo fiquei bastante paralisada controlando minhas palavras e o uso que eu fazia do termo representação, para não entrar em contradição e assumir uma postura representacionista na pesquisa e no documentário. Mas o que seria uma fala não representacionista? Por outro lado, não estávamos nós mesmos nos aprisionando na teoria, condicionando os nossos atos de fala ao encaixe do enativismo e da autopoiese? Isso não seria trabalhar para rerepresentar a partir dos *inputs* recebidos, no lugar de atuar o conhecer? Volta e

meia se fazia necessário um reposicionamento a partir da enação, que nos remetesse ao conhecimento como *know-how*, que é a prontidão para ação. Na maior parte das vezes, nosso conhecimento não parte de uma reflexão teórica ou de um exercício lógico a partir de um objeto definido (MATURANA; VARELA, 2001; MATURANA, 1997; VARELA, 2003). Essas abstrações são também atos cognitivos, mas não se referem a nossa dinâmica interna, relativa ao domínio fisiológico de funcionamento dos nossos componentes no âmbito dos nossos estados e de nossas modificações estruturais. Tanto o observar como o explicar são experiências que reformulam a experiência anterior. Explicar é reformular a experiência nos termos aceitos por quem fez a pergunta, e esta pessoa pode ser a gente mesmo. O saber que deixamos circular interna (observação – pensamento) ou externamente (conversas explicativas) se dão no domínio de nossa conduta, em um espaço em que atuamos como observadores de nós mesmos, tendo como base as relações de uma unidade (nosso organismo) com o meio, coordenando nosso comportamento. O problema ocorre quando misturamos os domínios.

Passamos sem perceber de um domínio para outro, e passamos a exigir que as correspondências que podemos estabelecer entre eles – pois podemos ver os dois ao mesmo tempo – façam de fato parte do funcionamento desta unidade: neste caso, o organismo e o sistema nervoso. (MATURANA; VARELA, 2001, p. 151)

São modos de operar diferentes. Um é irrelevante para o outro, se tomados individualmente, mas ambos são moduladores recursivos um do outro, pois nosso modo de viver modula o operar do sistema nervoso em nível estrutural, que por sua vez modula o curso das interações a partir das correlações senso-efetoras. Se estes domínios são transpostos, corremos o risco de entender a realidade como transcendente aos sujeitos.

### **3.3 A representação na tradição teórica documental**

O domínio cognitivo do documentário está no campo da linguagem, ou seja, no campo das relações e interações dos sujeitos com o meio mediados também pelos objetos técnicos, variando com os modos de viver. A linguagem se dá a partir de condutas consensuais dos participantes no conversar, por exemplo, como veremos melhor no próximo capítulo. É um espaço permeado por elementos simbólicos, porque vivemos a relação com o mundo, as pessoas, os objetos, dando e procurando sentido a todo momento. Assim que a própria realidade, matéria-prima do documentário para alguns autores, é uma proposição explicativa que pode receber uma lente mais ou menos representacionista. Para compreender de que forma as proposições explicativas sobre a realidade e o documentário estavam presentes não apenas nos



filmes, como também na teoria documental, busquei as referências que eu já utilizava como professora de jornalismo, nas aulas de produção documental, período anterior aos acoplamentos operados no doutorado em Informática na Educação. Meu ponto de partida foi Nichols (2005) – um dos autores mais referenciados entre os teóricos da escola documental, sendo bastante utilizado também na faculdade de cinema em que dou aulas. Ao reler Nichols com óculos enativo, entendo que ele atribui sentido semântico ao dizer que é pela representação que o documentário se engaja no mundo, seja pela vocação do cinema de produzir imagens, e estas nos fazerem crer que o que vemos existe, seja pelo fato destes filmes representarem os interesses dos outros. Assim como também considero que a expressão representação, utilizada pelo cineasta Jorge Furtado no trecho abaixo, tem sentido enativo fraco (VARELA, 1994; VARELA, THOMPSON, ROSCH, 1991)

Um documentário representa uma vida, como uma pintura representa uma cadeira, e a cadeira existe, tem vida real. A ficção é sempre intermediada pela consciência de uma mimese, pelo acordo tácito que envolve qualquer representação, qualquer jogo dramático. O documentário, em oposto, sugere o registro da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera, o que é falso. A presença da câmera sempre transforma a realidade. (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2014, p. 156).

O trecho interessa a esta pesquisa também por abrir uma brecha para perceber o documentário a partir de sua processualidade, dos agenciamentos sociomaquínicos que por sua vez também produzem subjetivações e diferenças. Trata-se menos de modular o conhecimento *sobre* uma realidade preexistente, e mais de atuar *com* máquinas audiovisuais, instituições, culturas, modificando e produzindo outras realidades. A máquina audiovisual não pode ser entendida apenas como um mero aparato, utensílio técnico a serviço do diretor. Atua na máquina uma inteligência inscrita que corresponde a sua potencialidade de dar forma ao movimento, como nos diz Machado (2001), prolongando instantes e momentos, (re)criando formas e sentidos. Os agenciamentos maquínicos criam novas circunstâncias no meio, que por sua vez vão mudando a dinâmica de interação humana. É o que nos dá margem para pensar em uma proposição explicativa da objetividade entre parênteses, ou seja, quando entendemos que a observação é um fenômeno, com implicações epistemológicas e ontológicas.

Entendo o sentido forte de representacionismo quando o documentário é explicado como uma narrativa construída para representar o mundo que nos é externo, conforme apresenta Fernando Ramos, pesquisador brasileiro de trajetória reconhecida na pesquisa do cinema documental, ao conceituar documentário:

O documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos música e fala (mas, no início de sua história, mudas) para os quais olhamos

(nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. (RAMOS, 2008, p. 22).

Assim como Ramos, Nichols (2005) também se refere ao mundo histórico como a principal matéria-prima do documentário:

Estes filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. (p. 26)

Ou seja, por estes entendimentos, filmamos o mundo que nos é exterior, um espaço atravessado pelo tempo partilhado por nós, mas externo as nossas mentes. A expressão mundo histórico ganha dimensão de real decretado por fatos que ocorreram para todos, que na biologia do conhecer poderia ser interpretado como um “caminho explicativo da objetividade sem parênteses” (MATURANA, 1997). Por esse caminho, a realidade é constituída como um domínio de entidades que existem independentemente do que o observador faz, e de sua história biológica.

### **3.4 Pontes para uma leitura enativa: o documentário como ontologia**

Interessado em achar uma alternativa à visão realista ou crítica do conceito de documentário, Rezende (2013) propõe que aquele seja tomado pela sua prática, em uma perspectiva ontológica. O autor entende que a realidade não pode ser compreendida apenas como um espaço de existência material dos seres, ou conjunto concreto de seres. A realidade é também composta pelo que não é visível, ou seja, por um complexo problemático de forças que acompanham qualquer situação e que não estão contidas antecipadamente como questão. Boa parte da matéria-prima do documentário é feita de processos e práticas que mobilizam objetivos, visões, memórias, seja do documentarista ou dos personagens, a partir da criação de um espaço dinâmico e existencial de questões. O documentário então, pode ser classificado como “um conjunto extenso e indeterminado de virtualidades coexistentes, que se atualizam, segundo determinadas condições de produção na produção concreta do filme” (REZENDE, 2013, p. 73). Assim, a análise teórica do documentário é deslocada para o processo de criação do documentário, mesmo que também deva ser compreendido como uma obra de formato ético-estético característico. O documentarista é um dentre vários elementos que vai se integrar a processualidade que performa o fazer documental:

A realidade, que o documentário tomaria como objeto, é muito mais um complexo de problemas e virtualidades, do que um estoque pré-formado de imagens, sons e referências. Aquilo que chamamos de realidade é muito mais

real do que virtual, o que implica em consequências diretas sobre a forma da referência ou da relação do documentário com o mundo, como veremos. (REZENDE, 2013, p. 88)

Apesar do virtual não ter presença, ele é um modo de ser do real, e é com virtualidades que o documentarista inicia o seu trabalho. O documentário se produz no decorrer das suas etapas e vai se tecendo a partir da coemersão de questões que se engendram nas entrevistas, nas disponibilidades de arquivos, no processo de montagem, em um circuito ininterrupto de atualização e virtualização. A coemersão é um efeito que não se consegue prever na experiência: não há peças pré-moldadas prontas para serem encaixadas, e nada preexiste ao documentar. Os atores sociais (como são chamados os entrevistados no documentário) são virtualidade antes e durante as gravações. Os documentários são planejados a partir do mapeamento de sujeitos que possam dizer sobre o tema em questão. Estão em latência e mesmo assim *são*, mas em um modo de *ser* que é não presença, existem como potência, pois há um sem número de situações que podem fazê-los desistir de participar no último momento. Mesmo quando aceitam e os entrevistamos, não podemos prever as reações de cada um diante do maquinário poético com que se produz o documentário (câmera, microfone, cenário). É necessário haver disponibilidade emocional, motivações para dizer e jeitos de dizer, e nada assegura que isso vá ocorrer como se desenhou. A forma com que as questões vão se atualizando performam o que entendemos como documentário. A atualização não é a realização de um possível, e sim a criação de questões, algo que se apresenta como novo, não previsto, não se confunde com a solução de um problema, pois a resolução remete a uma tarefa já dada previamente.

O documentário é a criação de um território, um mundo possível estabelecido de questões desenvolvidas a partir de determinadas condições de produção que se atualizam, enquanto outras se mantêm em virtualidade. Além da perspectiva epistemológica e ontológica, que prevê recursão dos processos de fazer acontecer o documentário, o conceito de Rezende (2013) nos dá a chance de ver o trabalho documental pelo primado da experiência. É um conceito não representacionista, que considera o documentário mais por sua processualidade do que pelo objeto fílmico acabado. Mas para que esta processualidade seja vislumbrada por quem assiste ao filme é necessário que os documentaristas a exponham como opção ético-estética. Mesmo que não determine, a opção remete a uma proposição explicativa da realidade de forma não objetivista, ou de uma objetividade entre parênteses. Durante um período de construção desta tese, esta questão passou a ser utilizada intuitivamente, sem ser problematizada, como espécie de critério. Minha preocupação, naquele momento, era identificar de que forma os documentaristas angulavam a memória nos filmes que recuperam

vidas ou épocas. Minha hipótese – e só agora consigo percebê-la assim – era de que nos filmes que não ostentavam sua processualidade as lembranças eram utilizadas como validação sobre algo que “assim foi”, apresentando uma proposição explicativa sobre a realidade sem parênteses. Entraram nessa categoria documentários como *O Dia que Durou 21 Anos* (2012), sobre fatos ocorridos durante a ditadura militar, *She’s Beautiful When She’s Angry* (2014), que trata do nascimento do movimento feminista nos Estados Unidos, ou ainda *What Happened, Miss Simone?* (2015), sobre a vida da cantora de jazz americana Nina Simone, nos quais havia elementos estéticos que forjavam uma visão representacionista da realidade.

**Figura 3** – *She’s Beautiful When She’s Angry*



Fonte: SHE’S BEAUTIFUL... (2014). *Printscreen.*

Todos tinham como linguagem comum a mescla de depoimentos de pessoas que viveram aquele momento e imagens indiciais (arquivos audiovisuais, sonoros, fotográficos) da época. O que me parecia em todos esses filmes citados é que a memória soava como registro, como se aquele passado estivesse voltando em sua inteireza nos depoimentos, sem que nos fossem dadas frestas para perceber que o passado nunca é o mesmo, pois ele se atualiza do momento mesmo de sua retomada.

**Figura 4** – *What Happened, Miss Simone?*



Fonte: WHAT... (2015). *Printscreen.*

Um fato que só fui problematizar após o processo de defesa da proposta de qualificação da tese, especialmente a partir dos debates envolvidos a partir dos pareceres dos avaliadores, é que a compreensão da memória como registro e, por consequência, como correlacionada a uma ideia de representacionismo com sentido forte (VARELA, 1994; VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991) tinha um vício de origem, a sobreposição de domínios. A estética fílmica se constitui em um domínio especificado por uma série de elementos simbólicos associados, que envolvem a articulação com a tecnologia cinematográfica a partir de escolhas combinadas de planos (médio, fechado, superfechado), enquadramentos, movimentos de câmera e a posterior montagem (edição) das cenas. A estética enseja discussões sobre a linguagem fílmica no âmbito da qualidade cinematográfica e os sentidos da representação para o campo do cinema, com articulação teórica e critérios de validação associados a este domínio. Outro domínio, formado por outras correntes explicativas, é o do campo dos estudos da cognição. Mesmo que ambos os domínios relacionem a representação como um conceito importante, a forma de angulá-lo é bastante diferente. Para fazer uma análise sobre a representação no cinema seria necessário avançar nas referências teóricas do campo cinematográfico<sup>15</sup>.

De qualquer maneira, eu via potência nos filmes que forjavam sua estética no processo inventivo que os tinha gerado, possibilitando ao observador identificar a memória visibilizada como fruto de um campo de virtualidades acionado pela prática documental. Assim, ao procurar pistas sobre documentários que propunham uma ação cognitiva da memória não como validação, mas como atualização a partir de um campo de virtualizações, que a mantém em potência, assisti ao filme de Petra Costa.

Aí cheguei em Elena (2012). Procurava justamente um documentário em primeira pessoa. Elena promove um encontro dela com a memória sobre a irmã, que se suicidou em 1990, aos 21 anos. O filme encontra um caminho que já vêm sendo trilhado por outros documentaristas brasileiros, o de falar consigo mesmo. Não num exercício narcísico de desentranhar pensamentos, mas de construir um mosaico de imagens que compõem as subjetivações que vão se desencadeando em ações, e as mesmas promovendo múltiplos olhares sobre um eu que a singulariza e ao mesmo tempo a faz tão próxima de todas as irmãs que somos. (Diário de Campo, 10 nov. 2016).

---

<sup>15</sup> Ranciére (2012) é uma destas possibilidades.

**Figura 5** – Petra Costa no colo da irmã Elena



Fonte: ELENA (2012). *Printscreen*.

Talvez também por se tratar de uma estética ensaística, que escapa aos padrões que enquadram o cinema documental, o filme nos oferece a chance de pensarmos em um duplo bifacial, em que o atual e o virtual podem viver juntos. Elena é o nome da irmã da diretora do documentário de Petra Costa, vítima de suicídio aos 21 anos. O filme é um diálogo da diretora-irmã consigo própria na tentativa de pôr em movimento a memória que a família, os amigos, além dela própria, tinham de Elena.

(Voz em off)

Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda.

Cores e luzes que passam. Movimentos aos poucos revelados: ruas de Nova York.

(Voz em off)

Procuro chegar perto, encostar, sentir seu cheiro. Mas quando vejo você tá em cima do muro, enroscada num emaranhado de fios elétricos. (COSTA et al., 2014, [s.n.])

A memória sobre Elena é construída, pois a diretora tinha apenas 7 anos quando perdeu a irmã. Essa construção se codetermina nas indicialidades, são horas de fitas de vídeo VHS que até então não tinham sido ouvidas pela família, mesmo estando na casa da mãe. As fitas, localizadas por Petra, continham falas da própria Elena no formato de áudio-diário.

Sobre Elena, duas coisas aparecem na entrevista com Petra Costa, que li no livro feito após o filme. A ideia de que ela partiu de uma conversa com ela própria. O diário foi o ponto de partida. Ao ter que construir uma cena para uma disciplina de teatro com enfoque na bíblia, o livro da vida, procurou seus diários e achou os da Elena. Havia encontrado seu duplo. E leu Hamlet e se identificou com Ofélia. Há também a questão da memória. Petra não conhecia muito sobre Elena. (Diário de Campo, 27 nov. 2016)

Há força na direção de arte a partir da escolha de elementos cênicos que povoam o filme de leveza e ternura, seja no ambiente privado da casa, seja nas cenas de rua e asfalto de Nova York.

(Voz off)

Minha mãe me disse que desde os quatro anos você sabia que queria ser atriz. E parece que você sempre dava um jeito de me pôr para contracenar com você

(Elena dança com Petra no colo).

(COSTA et al., 2014, [s.n])

**Figura 6** – Petra Costa e sua mãe no balé das águas



Fonte: ELENA (2012). *Printscreen*.

Os personagens são apresentados, às vezes, como atrizes sociais representando a si próprias, outras, como atrizes artísticas envolvidas na coreografia das águas que se derramam no filme; a memória aparece ora como devir, um desejo de ser, ora como devaneio. Outro elemento estético escolhido para ampliar a dimensão temporal na experiência do agora, nos dando a possibilidade de pensar a memória como atualização e não como resgate ou validação, foi o tempo verbal escolhido para ser utilizado ao longo do documentário, como explicou Petra Costa neste trecho de uma entrevista dada por ela:

O filme quase sempre fala de um momento presente, cronologicamente. Ele vai narrando os passos de Elena, então ela morre e a gente passa por isso e aquilo. Ou seja, é como uma perspectiva da época em que a ação se passa, e meu pai sempre fala da perspectiva de hoje. O que faz o filme não ser bem um documentário é que a gente retirou todas as falas documentais, analíticas, sobre o que foi a Elena, o que eu senti naquele momento a partir da perspectiva de hoje, deixando só o que coloca você como que na pele do personagem. (LAUB, 2014, p. 60).

O modo de ser cinema, os modos possíveis de ser documentarista e pesquisadora foram operando na escolha por trabalhar com memória, questões de gênero e família no documentário e na tese. Outra contribuição importante foi assistir *Olhos de Ressaca* (2009), também de Petra Costa. O filme, média-metragem, é sobre a relação de amor dos avós de Petra, juntos há mais de 50 anos, contada por eles próprios. É um filme muito artesanal, visivelmente construído com uma tecnologia acessível, sem tratamentos evidentes de pós-produção. Mas a técnica foi suficiente para dar conta do que eu procurava naquele momento.

**Figura 7** – Os avós da diretora Petra Costa



Fonte: *Olhos de Ressaca* (2009)<sup>16</sup>. *Printscreen*.

Acho que o grande astral deste doc é mostrar como é possível fazer uma investigação dentro da própria família. Há um quê de exposição, mas também de intimidade que só é possível para quem conhece o tema profundamente. A fala é mais solta, mas o envolvimento dos documentaristas também é mais evidente. Como lidar com isso de maneira não representacionista? (Diário de Campo, 15 nov. 2016)

Todas estas questões foram levadas para o meu grupo de pesquisa. Como apresentei no capítulo introdutório, a proposta inicial de construção do documentário começou a ser formada a partir de uma questão que me acompanhava desde muito pequena e que seguia se atualizando até hoje: como as mulheres da geração da minha avó (já falecida) fizeram para ter poucos ou nenhum filho? E como essa decisão (minhas lembranças sempre se atualizam na direção de que foi um ato consciente) foi criando mundos possíveis naquele momento? Como impactou seus

---

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jC4uRtqwVnM>. Acesso em: 12 nov. 2017.



corpos e as produções de si próprias perante os vários papéis atuados socialmente na família, no trabalho, relações amorosas e pessoais?

No nosso último encontro (grupo) resolvi apresentar o que seria uma introdução para o início do meu capítulo. Foram três páginas falando sobre a potência do discurso indireto livre e do não representacionismo para a produção documental. O tema foi bem aceito assim como a minha ideia, já um pouco mais amadurecida, sobre as mulheres da minha família. Propus uma espécie de ensaio-investigação para entender como as mulheres da família da minha avó, incluindo ela, fizeram para não ter filhos. Contei sobre o perfil delas, como se comportavam na perante o trabalho e a vida e esta peculiaridade de não quererem ter filhos. O grupo acolheu a ideia. E daí surgiram outras sobre como integrar a tecnologia neste campo para justificar o meu objeto junto ao PPGIE. Uma delas é a de criar um *blog* buscando ouvir histórias de mulheres da geração pré-pílula, faziam para não engravidar. Adorei a ideia. Ainda não sei como integrá-la. (Diário de Campo, dez. 2016)

Para avançar no desenho do documentário busquei Puccini (2012). Iniciei com a ideia, etapa prévia à sinopse/argumento, que são escritas anteriores ao roteiro de um filme. O conflito original do documentário girava em torno da questão de por que as mulheres da família da minha avó, especialmente suas irmãs, não quiseram ter filhos? Foi realmente uma escolha? Havia um método contraceptivo comum? Havia uma compreensão compartilhada sobre as dificuldades de ser mãe? Abordar estas questões tendo em conta a época em que os fatos ocorreram, anos 1950, período anterior à liberação sexual promovida pela descoberta da pílula, era o mote inicial. É parte do argumento, e também de qualquer narrativa jornalística (minha área de formação), responder a seis básicas questões: **o quê, quem, onde, quando, por quê**. A ideia já tinha um o quê, era necessário avançar nas consultas e pesquisas em direção ao quem. Mas como iria desenvolver este tema, tendo em vista que todas as minhas tias-avós e a minha avó são falecidas?

O que quero saber? O que sei? Preciso conversar com a minha mãe sobre o tema e ainda não fiz isso. Qual é a minha proposta? Das minhas alunas recebo e percebo inquietações sobre o tema de gênero. O que as mulheres fazem e como fazem nos mais variados campos. Estas questões me atravessam e sempre me atravessaram. Desde pequena ouvi uma frase que se tornou um bordão lá em casa. “As Martins não são fáceis”. A frase é sempre usada com certo humor, e colocada num contexto que serve tanto como alerta, do tipo elas não são domáveis e podem sempre surpreender, como um quê de orgulho, do tipo elas e nós, somos diferentes. O engraçado é que até os homens da família a incorporaram. Meu pai dizia muito isso, e no caso dele o orgulho talvez fosse de conseguir ter entrado nesta família, domado uma, não sei... O certo é que sempre teve um caráter elogioso, não era um “não é fácil” na medida de não compreender, e sim, de apesar de todas as adversidades, e contra o que se esperaria de mulheres como aquelas, elas não se entregam. Ainda não conversei com minha mãe sobre a minha proposta de doc. Tenho que fazer ainda nesta semana. Fiquei lendo Virgínia Woolf neste feriado e Lisístrata. Queria voltar para os escritos femininos. Pensar em mulheres que não se contentavam com o espaço que haviam delimitado como sendo o que

deveria ser ocupado por elas. A ideia inicial, então, é a de investigar como as mulheres da família da minha avó fizeram para não ter filhos. Ou, dito de outra forma, como elas lidaram com a contracepção no período pré-liberação sexual? Estamos falando do final dos anos 40, início dos anos 50 e 60. A minha bisavó teve 13 filhos. Destas, pelo menos Dinda Irma, Tia Iba, Vó Julieta, Tia Eugênia (teve 2), a sobrinha, minha dinda, são as que poderiam falar sobre isso. Mais do que entender o método, me interessa entender um pouco mais as motivações, pois todas eram mulheres muito afetuosas, que prezavam muito as relações familiares, daquilo que lembro, mas que fizeram uma opção. Até onde esta foi uma opção? Como lidaram com seus fantasmas, como o descrito pela Virgínia Woolf “Anjo do Lar”. Outro desafio ainda mais difícil era falar sobre as experiências que tinham do corpo. (Diário de Campo, 2 jan. 2017)

O período de desenvolvimento da ideia de qualquer documentário é rico, mas turbulento, ainda mais quando ligado a uma temática familiar e ainda tensionado por questões de tese.

Como iniciar este projeto? O que minha mãe acharia desta exposição? Me passam pela cabeça várias ideias, uma delas é a de colocar meninas atrizes para interpretar estes papéis. Elas poderiam assistir os depoimentos e depois interpretá-los. Que riqueza seria esta? Ou atrizes mais velhas, que pudessem se colocar no lugar desta geração... Está tudo em aberto... Etnoficção, é que me comove neste momento. (Diário de Campo, 2 jan. 2017).

O que eu tinha como panorama era um conjunto extenso e indeterminado de virtualidades coexistentes, como nos diz Rezende (2013), à espera de atualização conforme as ações engendradas. A prática da pesquisa no período inicial ao desenho do documentário, das entrevistas prévias, é condição de produção que promove a atualização de questões. Não se trata aqui de realização de possíveis, pois não estamos falando de problemas que já tinham sido criados, trata-se da invenção de novas questões, para as quais não se tinha ainda respostas. Era um deslocamento de posições em um território que eu conhecia como filha, mas que agora estava experimentando como pesquisadora/documentarista. Minha mãe havia se transformado em fonte de pesquisa, e eu, que não deixava de ser filha, era também a pesquisadora que iria conversar com ela.

Na tarde de sábado fui conversar com minha mãe sobre a proposta do doc. Falei que estava angustiada em relação ao que ela iria achar do projeto, sobre como iríamos expor questões privadas da nossa família, questões que se relacionavam a como elas tratavam o seu próprio corpo, enfim. A ideia era entender, a partir daquelas histórias a motivação o uso de um agente esterilizante conhecido como “gotas”. A mãe gostou muito da ideia, o engraçado é que nem ela sabia como eram exatamente estas gotas, quem as colocava no útero, etc. E daí surgiram possibilidades de entrevistas. Ao começar a falar sobre a minha avó, e suas tias, vieram questões privadas, nomes de namorados que tiveram, etc, expliquei que estes eram detalhes que poderiam ser interessantes para eu entender o contexto, mas que não precisariam ser expostos e acho que nem deveriam em função da invasão de privacidade a outras famílias. A conversa sedimentou a confiança de que esta seria uma história com elementos de um discurso público sobre a relação das

mulheres pré-liberação sexual. Que eu não tenho muito conhecimento. Não lembro de ter lido muito sobre isso. Ela sugeriu que eu conversasse com o meu avô, que namorou a minha avó e com ela tiveram a minha mãe. Mesmo assim, não chegaram a viver juntos. Fico pensando como seria este encontro, já que não tenho contato com ele... (Diário de Campo, 7 jan. 2017)

O pano de fundo que se constituía era ora o emaranhado privado de questões sensíveis sobre a família que era minha, ora de questões públicas, relacionadas a gênero, contracepção, maternidade, tudo à espera de distinção. Compreender o que era este método de contracepção conhecido como gotas parecia bastante importante em um primeiro momento. Mas não encontrei referências ao fazer pesquisas sobre o que seria o método.

Aniversário da Dorinha [minha filha mais nova]. Dia cheio em família, e mais uma oportunidade para eu falar sobre o meu projeto com minha comadre, professora também da faculdade de Educação da PUC. Miriam tem a mesma idade da minha mãe e não havia ouvido falar nas “gotas”. Como pode este tema ser tão pouco visibilizado, será que este procedimento não era comum? Fico curiosa para entender exatamente o processo, mas tenho que cuidar para não objetificar demais o tema. Não é este o objetivo do doc... (Diário de Campo, 8 jan. 2017)

Para seguir em direção à construção do argumento era necessário responder às demais questões. O **por quê** me parecia mais desenvolvido por estar envolvido em um debate cada vez mais necessário nos dias de hoje. Há um constituído de violência de gênero que se estabelece também pela invisibilidade das histórias de vida de mulheres. Deixemos para as mulheres contarem sobre seus modos de ser, criarem memórias sobre si e suas famílias, inventarem possibilidades de existir. Há potência nesse tipo de documentário no âmbito da educação, mesmo não reduzido a este domínio. Muito menos por seu aspecto funcional de alerta para as situações de discriminação, e mais como ação cognitiva própria da e para inventividade por se inserir em domínios diversos (agenciamentos maquínicos múltiplos), evidenciando a produção de realidades dimensionadas ética-estética e politicamente. É uma justificativa que integra a dimensão teórica. O **quando** se refere ao tempo histórico e, para mim, estava claro que me interessavam as memórias criadas no presente pelas personagens. Mas quais personagens teremos, ou seja, **quem** será ou serão entrevistada(s), e **onde** se darão as gravações são questões que ainda precisavam ser respondidas. Naquele momento, eu sabia que o **como**, ligado à estética do filme, envolvia a prática metadocumental. Mas na perspectiva de uma tese-doc ou doc-tese, a própria prática metadocumental precisava ser melhor articulada com o campo teórico, bem como suas possibilidades ligadas às ações cognitivas. É o que explorarei no próximo capítulo.

## **4 TECNOLOGIA COGNITIVA E ACOPLAMENTO TECNOLÓGICO: O CONHECIMENTO QUE OPERA O METADOCUMENTÁRIO**

No quarto capítulo, discuto os sentidos de inteligência tendo como foco o operar da técnica na máquina documental e metadocumental. Para fazer esse exercício, trago conceitos como o de tecnologia cognitiva ou tecnologia intelectual, acoplamento tecnológico e audiovisual. Esses entendimentos são linhas de força para aprofundar as possibilidades linguísticas e cinematográficas da metalinguagem como narrativa. O diário de campo não está presente nesta seção. A articulação com a experiência é feita a partir da atualização das minhas memórias ligadas a produtos fílmicos que supervisionei ou codirigi, reveladores da recorrência da metalinguagem ao longo da minha trajetória.

### **4.1 A tecnologia, produto humano operador da inteligência**

Conforme já abordado no capítulo introdutório, há diferentes possibilidades políticas de abordar o conhecimento, e a que escolhi é a perspectiva da invenção. Dessa forma, o conhecimento pode ser definido pelas possibilidades de criação de si e de mundos abertos pelo que a nossa estrutura cognitiva corpórea (mente-corpo) permite relacionar a cada momento e de maneira situada. Assim, descartamos um entendimento bastante corrente no campo dos estudos da educação – e ainda mais valorizado no mercado de trabalho – de que uma das formas de se aferir a inteligência é associá-la com a faculdade de resolver problemas. Essa premissa funcionaria, nos dizem Varela, Thompson e Rosch (1991), em domínios de tarefas nos quais é fácil especificar os estados possíveis, como em uma partida de xadrez. Trata-se de um micromundo artificial em que as variáveis estão todas mapeadas, cada peça pode se deslocar no tabuleiro respeitando as direções já zoneadas, e as combinações possíveis podem ser previstas por algoritmos e desempenhadas por máquinas. O problema é quando ampliamos para o macromundo em que o objeto da ação cognitiva não pode ser especificado e depende de uma grande e não determinada variedade de conhecimento produzido em um determinado domínio. Os domínios, segundo Maturana e Varela (2001), colaboram tanto na produção como na validação do conhecimento constituído. A escola, a sala de aula, o grupo de estudos, o grupo de pesquisa, cada âmbito – de maneira mais ou menos institucionalizada – concorre para estabelecer os critérios que vão performar o que se entende por cognitivo, por inteligente. As regras para valorar a conduta podem aparecer na forma de esquemas, por vezes fechados para colocação de problemas, por vezes abertos para propostas inventivas que produzam novos

entendimentos sobre o cognitivo. Seja qual for o domínio, qual deles hoje não é permeado pelos objetos técnicos?

Lèvy (2003, 2010) problematiza o quanto de coletivo e o quanto de tecnologia operam na construção do conhecimento dos sujeitos, ao perguntar: “quem pensa em nós?”. Não há hegemonia do eu na constituição das nossas cognições, a técnica participa da ordem simbólica e cultural, bem como dos aspectos da ontologia do saber. Dessa forma o autor rechaça o pensamento dicotômico que separa a tecnologia do humano, da linguagem, dos valores, e situa o conhecimento como um processo não representacionista e autopoietico:

Mais do que grosseiramente adaptado ao seu nicho-universo, o organismo vivo é com certeza seu produtor, nisso é preciso seguir Varela. Mas devemos reconhecer igualmente que o mundo exterior, ou se quisermos “o meio”, já está também incluído no organismo cognoscente que o produz. No vivo, o mundo se redobrou localmente em máquina autopoietica e exopoietica, produtora de si e do seu fora. (LÈVY, 2003, p. 27).

A autopoiese é viabilizada pela nossa capacidade de nos articularmos com os demais sistemas, como os maquínicos, técnicos, informáticos. A exopoiese, como possibilidade de produção do seu fora, se relaciona com a metáfora da interface, bastante utilizada por Pierre Lèvy para se interpor às dicotomias inscritas no pensamento informático como *input/output*. A interface informática pode ser objetual ou lógica, formada por aplicativos e *softwares*, mas retirada do domínio computacional é também um dispositivo que garante a comunicação entre dois sistemas, duas ordens, como humanas e não humanas, modificando a ambos. A interface é abertura para vermos o pensamento como fluxo de agenciamentos constantemente constituídos por redes e concreções, na perspectiva do devir: “A pessoa pensa, mas é porque uma megarede cosmopolita pensa dentro dela, cidades e neurônios, escola pública e neurotransmissores, sistemas de signos e reflexos” (LÈVY, 2010, p. 175). Em Gomes e Kraemer (2017), discutimos esse caráter intersubjetivo da inteligência levando em conta o conceito proposto por Lèvy. As tecnologias da inteligência ou tecnologias intelectuais são criações humanas de caráter técnico, instrumental e também simbólico que reorganizam “de uma forma ou de outra, a visão de mundo de seus usuários” (TEIXEIRA, 1998, p. 33). São as tecnologias intelectuais que modulam nossos reflexos mentais e nossos circuitos de comunicação e de decisão nas organizações e nos coletivos.

E qual o ponto zero da técnica? Lèvy propõe uma arqueologia da inteligência e a coloca em uma linha do tempo, mas no lugar de pensar em cronos, tempo decorrido e medido, o situa mais como Kairós, o tempo próprio, o tempo que faz acontecer, que propicia e se estabelece. Nesse inventário proposto pelo autor, a oralidade ganha o *status* de primeira tecnologia

cognitiva criada pelos sujeitos humanos para possibilitar a gestão da memória. A fala produz processos mnemotécnicos ligados à capacidade dos sujeitos e grupos sociais de ouvirem, guardarem e contarem sobre as experiências vividas. Como abordado em outro texto nosso sobre o tema (GOMES; GOMES; KRAEMER, 2018), a perspectiva da oralidade como uma tecnologia criada e não como propriedade inata dos sujeitos sinaliza que o *logos* não é símbolo, mas ação que coemerge da coordenação de ações recorrentes. É a recorrência das ações que teria modulado o nosso aparelho fonador para o desenvolvimento dessa habilidade. Já a escrita se inscreve em uma segunda fase da oralidade e constitui um segundo tempo do espírito. A palavra falada foi seguida da escrita e dos objetos que passaram a formar a rede mnemônica, como o bronze, o papiro, o pergaminho, o papel. A escrita como tecnologia permitiu que a intersubjetividade se exercesse deslocada dos domínios geográficos e temporal em que ocorrem as coordenações de fala. A memória é separada da comunidade e complexificada, na medida em que a circulação do pensamento muda. O surgimento da ciência, da literatura, da história viabiliza outro saber que não apenas o tradicional, o útil para o aqui e o agora. O conhecimento transmitido passa a ser datado, tem caráter linear, valor em si, e é também escrutinado, problematizado por outras culturas, saberes.

O terceiro tempo do espírito (LÈVY, 2010) é o tempo em que se rompe com a linearidade e com a relação entre tempo e o espaço. A informática gera novas possibilidades cognitivas ao reunir, na mesma rede, todos os demais suportes, todas as técnicas de processamento de informação e de memorização: o oral e o escrito. As interfaces com os sistemas humanos também se modificam de forma contínua e muito rapidamente, promovendo novas possibilidades sensoriais e motoras. A codificação digital já é um princípio de interface: “compomos como bits as imagens, textos, sons, agenciamentos nos quais imbricamos nosso pensamento ou nossos sentidos”, (LÈVY, 2010, p. 103).

Nenhum desses tempos do espírito se tornou passado ou ultrapassado, todos seguem sendo experimentados de maneira coexistente, e as tecnologias intelectuais, para serem constitutivas de conhecimento, seguem precisando ser acopladas aos sujeitos e a sistemas cognitivos. É o acoplamento tecnológico (MARASCHIN; AXT, 2005) entre sistemas cognitivos individuais e coletivos que viabiliza possibilidades inventivas, caminhos de transformação, para os atores humanos e não humanos. A discussão sobre acoplamentos e suas possibilidades segue cada vez mais importante, na medida em que as técnicas e seu manancial de objetos abrem cada vez mais espaços para novas tecnologias intelectuais. Mas para que as tecnologias intelectuais não sejam apartadas de uma existência humana, que afinal são sua própria gênese, é necessário que elas se insiram como prática da cultura, se liguem às redes

coletivas que estabelecem as processualidades para a aprendizagem, gerando efeitos na própria tecnologia. A cultura se estabelece por recorrência de relações:

No cotidiano dos espaços educativos se produzem acoplamentos que instituem a recorrência de determinadas relações em detrimento de outras. A recorrência produz uma coerência estrutural, uma correspondência mútua entre ações, sentidos, modos de raciocinar, compartilhamento de emoções dos que interagem nesse ambiente. (MARASCHIN; AXT, 2005)

O conceito de acoplamento tecnológico se faz importante quando pensamos nas apropriações necessárias para a aprendizagem da narrativa documental, formada tanto pelas materialidades objetuais (equipamentos de captação, edição e distribuição) quanto simbólicas (língua, gramática fílmica). Foram as recorrências de um certo tipo de relação para produções de sentidos nos espaços de criação que conformaram os usos e as combinações da técnica e da estética. Lèvy (2010) não chega a explorar as possibilidades abertas pelo audiovisual para pensar as tecnologias intelectuais, citando apenas que o audiovisual pode representar o ponto de apoio para novos processos de organização da inteligência. Mas temos defendido (KRAEMER; GOMES; GOMES, 2016; KRAEMER, 2019) que o documentário é uma tecnologia intelectual, pois opera nas nossas capacidades de perceber o mundo, de imaginar, fazer simulações mentais sobre este mundo e manipular, no sentido de fabricar, modelar coisas para este mundo. Como integrante da língua audiovisual, o documentário não está mais circunscrito aos espaços que o cria (uma grande produtora de cinema ou um núcleo estudantil), não há mais hegemonia de saberes e competências, outrora sagrados, viabilizando sua produção (monopólio de cineastas). Assim como também não há mais cânones ferramentais (equipamentos específicos) concorrendo para a sua melhor imagem, tampouco canais para sua distribuição.

Estaríamos falando de uma era pós-documentário, assim como a pós-fotografia (FONTCUBERTA, 2014; 2017). É uma era que vira do avesso o que até então se entendia como o papel, as habilidades, a competência para a atuação do artista. Se a fotografia digital está acessível a todos obscurecendo as fronteiras da expertise do criador da foto, antes tão definidas pelas angulações, combinações de sombra e luz, foco e profundidade de campo, como valorar uma produção de diferença? A estética hoje, segundo Fontcuberta (2014), é a do acesso.

O caso talvez seja de angular por outra perspectiva. Conforme explicado na introdução desta tese, o documentário, como audiovisual, tem dimensões que envolvem a filosofia e a cultura, a técnica e as línguas (KILPP, 2010). A técnica, especialmente a partir dos usos e apropriações da convergência, mudou a cena da cultura documental, e os objetos técnicos (meios de produção) – entendidos aqui tanto como os suportes físicos como os lógicos

(*softwares* aplicativos) – têm ampliado cada vez mais o leque de protagonistas no que se refere a captação, edição e distribuição das imagens, tornando o fazer audiovisual quase tão acessível como é a escrita hoje.

O documentário e seu arsenal formado por objetos técnicos é 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 fílmico (captação, edição, distribuição), o documentário tem se produzido ao longo da história por acoplamentos tecnológicos, ou seja, a partir da apropriação dos sujeitos individuais e também socioinstitucionais para experienciar histórias de vida que são do outro e também as nossas, produzindo a recorrência de novas relações, sendo constituintes de novos modos de pensar e comunicar. As narrativas, criadas a partir das interfaces maquínicas, ou acoplamentos dos sujeitos com os meios, transformam não apenas sujeitos como a própria tecnologia intelectual.

#### **4.2 As experiências cognitivas prévias de ação meta atualizadas no doc-tese**

O tempo age nos sujeitos e cria diferenças a partir do constituído, produzindo outras virtualidades para escapar dos limites configurados pelo operar cognitivo. O interesse em criar uma narrativa documental colocando o filme dentro do filme se atualizou na tese tendo como uma das virtualidades a minha própria memória. Foi necessário avançar nas imagens-lembranças para acessar essas experiências que não estavam sendo buscadas, talvez porque, como entende Bergson (2010), não estavam sendo chamadas à utilidade. É o que Varela (2003) identifica como uma prontidão para ação, conhecimento fundado no instante presente, que emerge de termos um corpo atuando na mente com histórico de experiências sensório-motoras que nos dão capacidade de projetar imaginativamente.

As lembranças que se formaram se referem a exercícios pedagógicos experienciados especialmente no período em que eu ministrei disciplinas de documentário e produção audiovisual no curso de Bacharelado em Jornalismo do IPA, entre os anos de 2011 e 2014, quando eu reuni repertório sobre o metadocumentário. Mas é importante referir que a experiência anterior coemerge de uma ecologia cognitiva mais ampla, e que envolve a dimensão que o filme *Santiago* (2007) tomou no campo de estudos documental, ganhando uma série de prêmios e também de análises, tanto do ponto de vista acadêmico como da crítica cinematográfica especializada. Há que se fazer referência ainda a um modo de fazer cinema que



ficou reconhecido como “cinema gaúcho”. Ao cartografar os trabalhos da Casa de Cinema<sup>17</sup>, Migotto (2009) identificou a recorrência da metalinguagem nos trabalhos desenvolvidos por este grupo, que tem grande influência nas realizações aqui do Rio Grande do Sul. Dentre os exemplos utilizados nas minhas aulas e que se enquadram neste formato estão O Sanduíche (2000) e O Mercado de Notícias (2014).

Conforme expliquei no capítulo introdutório, a minha primeira experiência em colocar o filme no filme ocorreu a partir de um documentário produzido pelos alunos e orientados por mim. A ideia inicial era contar a história dos japoneses que viviam em Porto Alegre e mantinham laços com o país de origem. O argumento<sup>18</sup> era relevante: mostrar como os imigrantes japoneses que viviam em Porto Alegre seguiam mantendo os hábitos culturais de seu país de origem (alimentação, trabalho, entretenimento). A pesquisa tinha sido bem realizada pelos alunos, a ideia era original, mas o que parecia adequado no projeto encaminhado não se concretizava na execução. Como em quase todo o processo de produção documental (e a arte imita a vida), a aprendizagem é situada, os acoplamentos ocorrem a cada instante a partir das materialidades e das virtualidades. Uma dificuldade que não tinha sido prevista (também pela falta de experiência na produção) era a comunicação com as famílias japonesas, que pouco falavam português. Outro problema era a falta de mais famílias que cumprissem o que estava no projeto inicial do documentário (ter nascido no Japão). Havia também problemas de ordem mais concreta, como os poucos recursos previstos para os deslocamentos. Resultado: o material de que eles dispunham não seria suficiente para a produção de um doc de 15 minutos. O que fazer?

Já inspirados no documentário Santiago (2007)<sup>19</sup>, nós (professores da atividade) propusemos que os alunos usassem o recurso meta, pois entendíamos que a estratégia daria a eles a chance de contarem uma história no curso do acontecer da história, a história de fazer um filme “que não estava dando certo”. E assim surgiu Sem\_roteiro.doc (2012)<sup>20</sup>. “Este não é um filme sobre uma história / É a história sobre um filme”, anunciam os letreiros em tela preta.

---

<sup>17</sup> Produtora formada por cineastas que ajudaram a criar um polo de produção cinematográfica no Rio Grande do Sul, imprimindo uma estética nos seus filmes que tem influenciado gerações de cineastas.

<sup>18</sup> Também conhecido como sinopse, argumento é um procedimento inscrito no momento de pré-produção do documentário. É a etapa seguinte à ideia, pesquisa inicial sobre o tema a ser trabalhado no documentário. É um resumo da história (PUCCINI, 2012).

<sup>19</sup> A influência do filme Santiago (2007) para essa tese será mais aprofundada no Capítulo 4.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://youtu.be/13SszPA1PpA>. Acesso em: 12 nov. 2017.

**Figura 8** – Cena inicial de Semroteiro.doc



Fonte: SEM\_ROTUIRO.DOC (2012). *Printscreen*.

Naquele momento, a opção não passou por uma reflexão baseada nas proposições teóricas da linguagem cinematográfica metadocumental, foi uma alternativa oriunda de uma ação guiada perceptivamente pelas experiências anteriores de fruição na estética metadocumental, e que traziam uma perspectiva crítica, reflexiva sobre o fazer, o que é ainda mais valorizado em um ambiente de aprendizagem. O que estou fazendo, como estou fazendo, por que estou fazendo, são questões propostas no domínio dos que observam, sejamos nós mesmos olhando para as nossas ações, ou, no caso, professores.

Havia ainda uma abertura de janela técnica que motivava a proposição de novas experiências corpóreas envolvendo a aprendizagem agenciadas às máquinas. A faculdade de Comunicação do IPA havia adquirido uma série de novos equipamentos tanto para a captação como para edição de trabalhos audiovisuais, dentre eles câmeras fotográficas (DSLR) da marca Canon (7D) utilizadas no mercado publicitário e de cinema, além de microfones e também novos i-Macs para o trabalho de pós-produção (montagem). Todos estes objetos técnicos<sup>21</sup> possibilitaram novas formas de operar o audiovisual agenciando saberes de estudantes, técnicos e professores. Ou seja, não se tratava apenas de um meio para captar, mas um modo constitutivo de ser documentário, com relações de sentido anguladas pela estética viabilizada e potencializada por uma série de especificidades técnicas que ganharam a cena da cultura e passaram a ser compartilhada por diferentes domínios cognitivos. A tecnologia DSLR, que já era bastante difundida entre as produtoras de cinema, agora estava à disposição dos alunos, que até então vinham trabalhando com equipamentos bastante defasados, sem interfaces para *devices*, com qualidade muito inferior ao que se estava praticando por usuários domésticos no

<sup>21</sup> Os usos e apropriações das câmeras fotográficas para gravação de vídeos, incluindo documentários, são um exemplo significativo sobre como os efeitos do acoplamento tecnológico são sentidos em toda a rede acoplada, modificando a própria tecnologia.

ambiente das redes sociais. Eram meios que não se mostravam mais plásticos para os aparelhos tecnológicos ambicionados por estudantes e professores.

Em pelo menos dois semestres, estimei que os alunos se apropriassem dos novos meios para estudar a linguagem audiovisual documental, e utilizei como dispositivo a estética metadocumental. Os alunos estavam encantados com o modesto, mas completamente remodelado parque técnico que estava à disposição deles. A técnica que inclui a máquina intervém nos processos de subjetivação, nos diz Lèvy (2010):

Há toda uma dimensão estética ou artística na concepção das máquinas ou dos programas, aquela que suscita o envolvimento emocional, estimula o desejo de explorar novos territórios existenciais e cognitivos conecta o computador a movimentos culturais, revoltas, sonhos. (p. 57)

O autor se referia aos computadores criados pelos atores da história da informática como Alan Turing e Steve Jobs, o último tendo revolucionado o papel do computador pessoal na vida das pessoas. Hoje, o computador se atualiza nos *smartphones*, que, por sua vez, se atualizam em máquinas fotográficas ou câmeras de vídeo. Naquele momento, no IPA, as câmeras fotográficas tinham uma interface aberta para a câmera de vídeo, mas com uma vantagem em relação à última. A imagem das DSLR oferecia profundidade de campo como as câmeras de filme. Quando o olho dos alunos encontrava a lente da câmera, o quadro era bastante diferente do composto pelos equipamentos anteriores. Imagem e também a captação de som (de mais qualidade) acoplados produzem sentidos, promovem percepções entre saliência e falta. Ao disparar a máquina, temos uma cena, personagens, uma verdade fílmica configurada por processos maquímicos de organização, empacotamento (*backup*), edição e distribuição.

**Figura 9** – Metadocumentário Consertando Estrelas



Fonte: Consertando Estrelas, (2014)<sup>22</sup>. *Printscreen*.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJeDaMtLgtA&t>. Acesso em 12 nov. 2017.

Os novos equipamentos operavam em uma ecologia cognitiva já existente composta por processos sociotécnicos ligados ao fazer audiovisual reconhecidos como inventivos pelo campo acadêmico, pelas produções desenvolvidas pelo curso de Comunicação do IPA, tanto Jornalismo, como Publicidade<sup>23</sup>. Estávamos todos envoltos em agenciamentos maquínicos de várias ordens, e estes não se reduziam à materialidade dos equipamentos, mesmo que modulados por eles. A proposta então era que experienciassem uma produção documental estudando as realizações de documentaristas gaúchos e, ao mesmo tempo, criassem uma memória de todos estes trabalhos, tanto os usados como referência, como os produzidos pelos estudantes.

**Figura 10** – Metadocumentário Da Lua à Ladeira



Fonte: Da Lua à Ladeira (2014)<sup>24</sup>. *Printscreen*.

Em todos esses casos podemos dizer que os minidocs se constituíram como tecnologia intelectual acoplada aos estudantes, operando transformações não apenas no aprender deles próprios, mas também no ambiente (especialmente do curso), no âmbito técnico, político e estético. A prática metadocumental está articulada às proposições teóricas da metalinguagem, desenvolvidas tanto pela linguística quanto pela teoria do cinema, e colaboram para as reflexões sobre a criação de mundos e modos de viver que se constituem na diferença, levando em conta o já vivido (pelos docs utilizados) e o seu devir (audiovisual criado por eles).

<sup>23</sup> Entre o final da primeira e início da segunda década dos anos 2000, as produções dos cursos de Jornalismo e de Publicidade ganharam visibilidade por produzir audiovisuais que se destacam nas mostras do campo.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0pVUketmuM8>. Acesso em: 12 nov. 2017.

### 4.3 Das articulações teóricas da metalinguagem

Nichols (2005) e Machado (2011), por exemplo, tratam o documentário como uma peça discursiva, uma enunciação em que são colocadas em jogo as relações dialógicas entre enunciador/emissor (cineasta) e enunciador/emissor (personagem) e receptor/enunciário (espectador). Na tipologia de Nichols, o documentário “reflexivo” é um subgênero<sup>25</sup>, o formato de um discurso que tem como marca ético-estética a reflexão sobre como se está filmando o que está sendo filmado, se constrói problematizando o processo de criação. Por adotar uma visão representacionista do documentário – como discutimos no capítulo anterior –, é o tipo de documentário que desnuda os problemas de representação do outro (personagem), os caminhos trilhados pelo diretor para a montagem das cenas, as dúvidas e as certezas acumuladas durante o processo de produção. O documentário do tipo reflexivo, segundo o autor,

é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas. (NICHOLS, 2005, p. 166).

Machado (2011) vai na mesma linha quando diz que o metadocumentário é “o tipo mais cruel” do documentário, por denunciar a forma com que os cineastas se apropriam da palavra do outro a fim de confirmarem argumentos, teses, versões do mundo compartilhado. O fazer fílmico 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).

Seguindo o pequeno inventário acerca do entendimento de metalinguagem no cinema, chegamos a Andrade (1999, p. 21), que estuda seu uso sem discriminar o gênero, ficcional ou documental, e a caracteriza como um recurso da própria linguagem para operar na linguagem. A análise feita pela autora revela dois empregos frequentes ao longo do século 20: quando **o filme fala sobre o cinema** e quando **fala sobre si mesmo**. No primeiro, a metalinguagem é “elemento narrativo temático em que a autoreferência implica reconhecimento ou identificação por parte do público”. É uma relação de intertextualidade. Um exemplo seria o filme *Corrida de Automóveis para Meninos* (dir. Henry Lehrman, 1914), quando Chaplin estreia como Carlitos. Na obra, o recurso serve para criar no público a ideia de participação, e o espectador

---

<sup>25</sup> Os outros subgêneros são: poético, o expositivo, o observativo, o participativo e o performático.

obtem informações sobre o ritual cinematográfico. Em algumas cenas Carlitos olha para a câmera em uma alusão de diálogo com o espectador, algo como “olhem só o que vou fazer agora”. Em outros momentos, se coloca entre a câmera e a pista, impedindo que operadores realizem a gravação da corrida.

**Figura 11** – Cenas de Corrida de Automóveis para Meninos



Fonte: CORRIDA... (1914). *Printscreen*.

No segundo caso, quando o filme fala sobre si, o que há é autorreflexão a partir do processo de produção. É o que começa a ocorrer a partir dos anos 1950, com a maior concorrência da TV, quando o cinema passou a se autocriticar, questionando a lógica de produção industrial que objetivava seus ganhos. A autorreflexão também cabe nesse recurso que explora a crise de estagnação criativa de um diretor de cinema pressionado para gravar um filme.

Chalhub (2005), assim como Andrade (1999), dialoga com a linguística ao entender que a metalinguagem tem função denotativa e conotativa nas artes, pois opera com o código na tentativa de retraduzi-lo. É como a explicação da explicação, linguagem falando da linguagem. Uma maneira de ser conhecendo o funcionamento do seu ser, uma espécie de episteme, diz a autora. Ambas se utilizam da teoria funcionalista desenvolvida pelo linguista russo Roman Jakobson, para quem a metalinguagem é um dos modos de uso da língua com fins de interação e compreensão sobre o mundo, que tem como função primária traduzir a linguagem-objeto, entendida como o código referente. Para nos movimentarmos na linguagem é necessário que saibamos compreender seus códigos, entender como se combinam (sua gramática), e ainda os traduzir a partir de nossa vivência na língua. As operações metalinguísticas, segundo o autor, são complementares a nossa experiência e têm função reorganizacional, de recodificação. Para Jakobson (2001, p. 47), as operações metalinguísticas são essenciais tanto para a aquisição da linguagem como para o seu funcionamento: “A interpretação de um signo linguístico por meio

de outros signos da mesma língua sob certo aspecto homogêneo, é uma operação metalinguística que desempenha papel essencial na aprendizagem pela criança”.

Os estudos sobre linguagem têm forte influência funcionalista e impactaram minha formação como jornalista e docente. Minha experiência profissional como comunicadora se produziu priorizando elementos constitutivos da linguagem, o canal, os signos, o código, o domínio dos significantes para representação dos significados. São entendimentos representacionistas ou formalistas abraçados pelo estruturalismo e que consagram o universo dos signos linguísticos como formas privilegiadas de tradução do mundo. É possível dizer que naquele momento em que propus o exercício de produção de um doc a partir de outro documentário, minha intenção tinha um viés funcionalista, meu objetivo era que os alunos operassem na linguagem traduzindo a linguagem-objeto, no caso, o doc escolhido para ser estudado. Seguindo Andrade (1999), seria possível pensar que, desta forma, o documentário era um elemento narrativo que guiava as perguntas para os entrevistados e orientava a descrição das cenas. Não estava presente nestes pequenos docs a autocrítica, como a que os alunos experimentaram no *Sem\_roteiro.doc* (2012). Mas mesmo no **filme que fala sobre si** pode-se compreender a linguagem como função reflexiva sobre como nos movimentamos na própria linguagem.

#### **4.4 Uma alternativa não representacionista ao entendimento do metadocumentário: o regime cristalino de Deleuze**

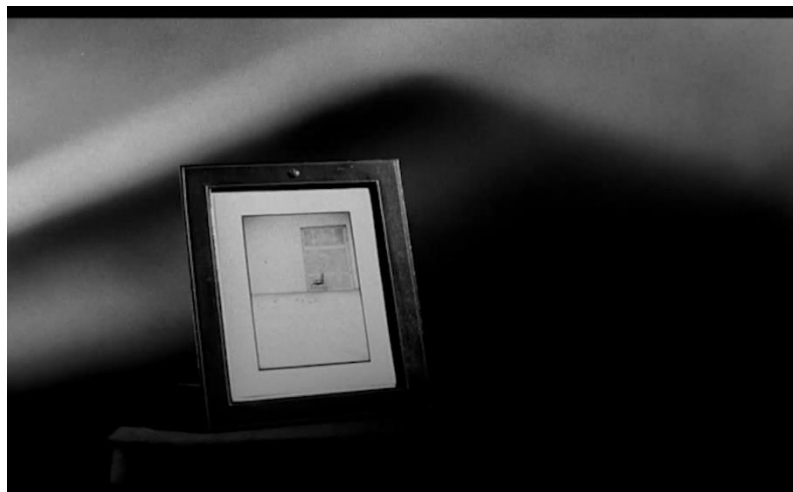
Deleuze (2013) abre espaço na sua obra para pensar no regime em que se inserem os filmes que se refletem no filme (metalinguagem). O filósofo aborda o cinema e a linguagem de forma não estruturalista e não transcendente, ao entender que não significam ou resultam da combinação de códigos, e sim dos movimentos que os estabelecem. Conforme abordado no item 2.3.2 deste trabalho, mesmo que o cinema-tempo possa ser angulado de forma não enativa – um cinema do pensamento em oposição ao cinema sensório-motor – acreditamos que a ótica deleuziana pós-estruturalista nos oferece, por outro lado, a possibilidade de abordar o objeto-filme em uma perspectiva ontológica não retomando uma representação anterior, e sim criando novas experiências da mente *incorporada* sonoras e imagéticas. Trabalhando com os conceitos de atual e virtual para compreender as possibilidades do real, o filósofo vai entender que nesse regime o que tem potência de *ser* (virtual) e o que se atualiza como *ser* se apresentam no regime cristalino de imagens em que a lógica é a da indiscernibilidade: o germe e o espelho são mais uma vez retomados, um na obra se fazendo, o outro na obra refletida na obra. Esses dois temas,

que atravessam todas as outras artes, iriam afetar também o cinema. Ora é o filme que se reflete em uma peça de teatro, em um espetáculo, em um quadro ou, melhor, em um filme no interior do filme; ora é o filme que se toma por objeto no processo de sua constituição ou de seu fracasso em se constituir (DELEUZE, 2013). Em Gomes e Kraemer (2017), abordamos o metadocumentário como uma prática fílmica que expõe potências do falso, expressão deleuziana que refere às virtualidades que se remetem umas às outras, descolando-se de uma realidade-não fílmica e criando espaços de coexistência entre o instante que passa e o que se segue, tornando um e outro indissociáveis.

Santiago (2007) nos dá pistas para perceber essa articulação. De início, vemos imagens que são virtualizações de um filme que fracassou. A tela mostra um fundo desfocado e um movimento lento de câmera em direção a uma foto em preto e branco, mostrando a entrada de uma casa:

Há treze anos, quando fiz estas imagens, pensava que o filme começaria assim. Primeiro uma música dolente, não esta que eu só conheci mais tarde, mas algo parecido, depois um movimento lento em direção a três fotografias. (SANTIAGO, 2007)

**Figura 12** – Cena inicial do filme Santiago



Fonte: SANTIAGO (2007). *Printscreen*.

Ao mesmo tempo, a imagem que foi se atualiza nessa nova proposta de se produzir desestabilizando o que havia se constituído. É uma imagem cristal (DELEUZE, 2013) a operação do tempo em que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas de forma concomitante. O título completo do filme –“Santiago, uma reflexão sobre o material bruto” – traz um passado dilatado no presente, em um mesmo que é outro bifacial. A face obscura que ainda não vemos se relaciona com condições que não tornaram possível a



atualização naquele momento, questões que poderiam explicar a interrupção de um processo em curso mas que ao mesmo tempo tornaram potente a produção de uma diferença que começamos a experimentar pelo narrador: “No papel, minhas ideias pareciam boas, mas na ilha de montagem não funcionavam. Foi o único filme que eu não terminei” (SANTIAGO, 2007). As subjetivações incluem os agenciamentos maquínicos. A montagem é uma operação que está longe de ser puramente técnica, há uma ética, uma estética, uma tecnologia que produz pensar e que demanda cognições constituídas ao mesmo tempo que convoca outras em devir. Santiago, o mordomo, morreu logo depois das filmagens. “Restaram nove horas de gravações, além da minha memória e da memória dos meus irmãos” (SANTIAGO, 2007).

No decorrer do documentário vamos conhecendo Santiago, que era argentino. Somos guiados também pelas entrevistas que propositadamente se denunciam moduladas na ação de pôr o filme dentro filme. Na imagem cristal em germe, que é ao mesmo tempo a imagem refletida, o espectador vê o *mise-en-scène* de uma cena, virtual em relação ao que se pretende ser.

(Santiago) – Se poderia começar, Márcia<sup>26</sup>...

(Márcia) – Péra aí, quando eu te perguntar.

(Santiago) – Se poderia começar com este pequeno depoimento, que voy (sic) a fazer com todo o cariño, não se poderia começar así (sic) não?

(Márcia) – Não, começa apresentando a cozinha.

(João) – Apresenta para a gente a cozinha!

(SANTIAGO, 2007).

A ação de pôr o filme no filme dá visibilidade a desestabilização das formas constituídas que estão fixadas nas imagens-lembranças, nos arquivos, na própria tradição representacionista que percebe o documentário como um estoque de memória do outro e do mundo entregue em uma caixa sedimentada. Expor a imagem em germe, é revelar o que a imagem guarda em potência, ao mesmo tempo em que se atualiza como um modo de ser documentário possível. Mais do que expor fracassos e limites (e também há mérito ético-estético nessa exposição) revela um processo de conhecimento que não é transcendente, se dá na ontologia do fazer documental a partir de uma autoprodução no interior do sistema, e não como (re)apresentação de um conhecimento externo. A realização documental cria um mundo a partir de um campo

---

<sup>26</sup> Amiga que trabalhou com João Moreira Salles nas filmagens.

de força em que se produzem acoplamentos humanos e não humanos, em que o conhecimento coemerge destas condições.

#### **4.5 Das amarrações: ajustando a lente para o enquadramento enativo sobre a metalinguagem no metadocumentário**

Vemos, a partir da linguística, que a metalinguagem é uma operação cognitiva largamente usada para o aprendizado da língua de maneira geral, o que é fundamental para nossa práxis do viver, porque, conforme Maturana (1997), nós humanos acontecemos na linguagem e somos os únicos da cadeia dos seres vivos que temos capacidade de usar a linguagem para nos referirmos a nós mesmos. Segundo Jakobson (2001), trata-se de uma função da linguagem interpretar o signo usando outro signo. O dicionário é, portanto, um recurso metalinguístico. Cabe aqui considerar que, em uma perspectiva enativa, nem mesmo o dicionário atua sozinho como um sistema denotativo de comunicação simbólica produzindo sentido para palavras ou entidades independentemente do domínio no qual estas entidades possam existir. É sempre necessário o estabelecimento de um domínio consensual que se dá por acoplamento estrutural ontogênico, este seria a operação primária. Para a teoria enativa, signos são condensações de modos de agir: interpretar um signo com outro signo significa coordenar coordenações sensório-motoras intercambiáveis e que, por isso, ganham certa estabilidade, duração. A linguagem é, portanto, um fenômeno enlaçado ao biológico, pois todos os domínios diferentes em que vivemos são operados a partir da nossa corporalidade. Mesmo partindo da premissa funcionalista é possível pensar o conceito de metalinguagem criado por Jakobson como estratégia para uma ação dos sujeitos na linguagem a partir de uma ontologia que se dá por esta atuação. Um exemplo que vem da tenra infância: quando uma criança vê uma bola, a palavra bola faz agir, 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. Podemos dizer então, e esta é uma das proposições desta tese, 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 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 de significação 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. Quanto maior a diversidade de comportamentos gerados pelos organismos que participam do domínio consensual, bem como distinguidos na sua realização histórica, maior a riqueza de uma língua.

No próximo capítulo, avançamos nas proposições da tese levando em conta especialmente o conceito de construção participativa de sentido para a enação.

## 5 CARTOGRAFIA DA FILMAGEM DO METADOCUMENTÁRIO

Chegamos ao último e mais longo capítulo da tese, em que mergulhamos no processo de produção metadocumental, centrando o foco mais nos sentidos produzidos para narrar a história do que nos sentidos da história em si. Significa que a feitura do doc, chamado de Julieta, será angulada pelo primado da experiência, a partir das agências envolvidas, com perspectiva individual e participativa, relativa às ações coordenadas na interação com o meio, incluindo o tecnológico. O capítulo está dividido entre pré-filmagem (parte I) e filmagem e edição/montagem<sup>27</sup> (parte II).

Também aqui introduzo o entendimento de cognição social, espécie de subcampo enativo que tem expandido as análises para os objetos da cultura, dentre eles, os estudos envolvendo enação e narrativa (POPOVA, 2015; POPOVA; CUFFARI, 2018). A cognição social dá especial atenção para os conceitos de criação ou produção de sentido, um dos cinco pilares do núcleo teórico da enação<sup>28</sup> (DI PAOLO; ROHDE; DE JAEGHER, 2010). A construção de sentido ocorre quando um sistema autônomo e adaptativo regula suas interações com o meio para manter-se viável, avaliando os efeitos das perturbações do ambiente nos seus próprios estados em função das experiências anteriores.

Conforme explicado no capítulo introdutório, retomo uma das proposições da tese que afirma que o meta visibiliza o processo cognitivo como um saber não individualizado de quem o produz, ao mesmo tempo que incorporado e autopoiético, sendo origem e efeito do que vai sendo criado. A outra proposição, desdobrada da anterior é a de que, ao direcionar a lente para o processo de organização fílmica, a ação meta promove engajamentos *incorporados* para produções de sentido participativo que envolvem o saber-fazer da história narrada, tanto para os realizadores quanto para os espectadores.

### 5.1 Parte I – Pré-filmagem (produção)

Na pré-filmagem há uma preocupação maior em mapear os acoplamentos tecnológicos (MARASCHIN; AXT, 2005) realizados ao longo do processo fílmico, na medida em que entendemos a tecnologia não como meio para obtenção de algo, mas como modo constitutivo do aprender.

---

<sup>27</sup> Na linguagem da realização audiovisual, a edição é também conhecida como pós-produção.

<sup>28</sup> Os outros são: autonomia, corporificação, emergência e experiência.

Mais do que produzir dados a serem explicados, queremos inventariar o processo de produção metadocumental articulando as tecnologias cognitivas adotadas na prática fílmica documental e na prática da pesquisa. Os diários de campo (pesquisa) operam na organização do pensamento tanto no momento da escrita como depois dela, para direcionar a atenção para as subjetivações, as descobertas que ainda não se tornaram saberes acumulados, e também para o que se torna recorrente e possibilita a invenção. Por outro lado, as técnicas de produção documental (prática fílmica), como a construção da sinopse, dos roteiros, das decupagens das gravações são pontos de apoio experiência de um saber-fazer (PASSOS; BARROS, 2015), que emerge do fazer e passa para um fazer-saber, que é outra experiência, a experiência do saber. Ao mapearmos as afetações guiadas perceptivamente, buscamos pistas sobre as forças que atuaram para os acoplamentos favorecendo a emergência autônoma de microidentidades (novas habilidades), criando significados participativamente.

### *5.1.1 Dos sentidos cognitivos descobertos e construídos participativamente*

A expressão produção de sentido é largamente utilizada nos campos teóricos em que se discute a estética e as produções simbólicas envolvendo objetos da cultura. Se desmembrarmos as palavras, temos produção, que é ato de fazer, construir, e sentido, que tem como um dos seus sinônimos, significado. Mas sentido também é um mecanismo fisiológico de valoração para afetações do meio nos nossos estados internos. As experiências que envolvem os nossos sentidos – cheiros, gostos, sons, toque, visão – criam significados a partir das experiências vividas e incorporadas, contribuindo para definir o que importa a cada instante de nossas vidas. Mas em que pese o fato da arte convocar a nossa biologia de forma multimodal para as percepções envolvendo audiovisual, o conceito de produção de sentido tem sido historicamente associado a uma leitura estruturalista, a uma operação que se dá no nível do pensamento, centrada na captação e processamento da intencionalidade do outro. Ou seja, relacionado a um movimento externo aos sujeitos, negando a participação de outras agências (como a do nosso corpo) na ação interativa.

Diferentemente, na enação, o que conta é a *informação*, pois entendemos que a significação, no lugar de ser processada, é formada a partir das dinâmicas internas dos sujeitos e suas regras de conduta (THOMPSON, 2007). Previsto em Varela, Thompson e Rosch (1991), o conceito de produção de sentido foi ganhando outros contornos na teoria cognitiva enativa a partir de Weber e Varela (2002), como abordado por Thompson (2007) e Di Paolo (2005, 2013). A questão nova colocada em relação à biologia do conhecer é a de que a autopoiese minimalista

como proposta por Maturana e Varela (2001) já não é suficiente para explicar a cognição. A autonomia segue sendo fundamental para a autopoiese, mas a formação de sentido requer também adaptabilidade, que implica regulação das afetações em relação às normas que o nosso sistema produz e a flexibilidade para mudar com o propósito de manter o sistema viável a partir de novos processos adaptativos. Não se trata de uma questão moral, de buscar o que faz “bem” e rejeitar o que faz “mal” para o organismo, mas o que se relaciona com a integridade do mesmo. O fato de os encontros com o mundo passarem por um processo de valoração sobre a contribuição ou não dos afetos para o processo da autopoiese, pressupõe uma teleologia, uma funcionalidade simbólica, discurso até então rejeitado pela teoria desenvolvida por Maturana e Varela. Para a biologia do conhecer, as máquinas autopoieticas (sistemas vivos) só tem finalidade e objetivos para um observador interessado em caracterizar este sistema em relação a algum contexto, o fim é comunicativo. A teoria enativa revê este entendimento e discute a teleologia como sendo intrínseca ao sistema, ou seja, que tem finalidade natural, pois meios e fins são inter-relacionados (THOMPSON, 2007, p. 166)<sup>29</sup>. Apesar de ser uma discussão relevante para a enação enquanto episteme, esta é uma questão que parece já ter sido assimilada pelos estudos da cognição social, e não entendo que desenvolvê-la traga maior contribuição para o que está sendo discutido na tese.

### *5.1.2 Os passos que informam os sentidos produzidos participativamente no e para o metadocumentário: a sinopse*

A adoção da metalinguagem como uma prática que irá guiar o documentário é uma, dentre tantas escolhas ético-estética, que vão se codeterminando a partir de virtualidades com que os criadores da narrativa documental se deparam todo o tempo. Aliando a perspectiva bergsoniana presente no conceito de documentário proposto por Rezende (2013), à cognição social, entendo que as atualizações decorrem também da construção de sentido participativa entre os interatores (equipe e entrevistados) a partir de fatores de coordenação que os engajam e promovem a correlação, espécie de coerência no comportamento de dois ou mais sistemas em relação.

O documentário, como toda a narrativa, tem tema e personagens. A história e a maneira de contá-la vai ganhando significação a partir das coordenações de coordenações de ação operadas também com e pela escrita e reescrita das suas peças. A sinopse, segundo Puccini

---

<sup>29</sup> Uma controvérsia a essa questão pode ser encontrada em Gavillon (2019).

(2012), é parte da construção do argumento narrativo, uma etapa da produção importante para os que criam e realizam o documentário. É um dispositivo, um primeiro fator de coordenação narrativo a estabelecer dinâmicas, ações que devem ser tomadas pela equipe para a construção do doc. Na sinopse estão os personagens principais, a ação dramática, o tempo, o lugar e os eventos escolhidos para serem desenvolvidos na ação. É a etapa anterior à construção das cenas. em uma compreensão enativa, a sinopse é objeto intencional, ou seja, objeto que visa a algo para além da consciência da criadora do filme, é busca de alteridade, abertura para o mundo. Assim como é também o diário de campo, que passei a utilizar a partir do segundo ano do meu doutorado para tensionar as imagens que começavam a me habitar em meio à ação cognitiva.

Em abril de 2018, encaminhei o primeiro desenho de sinopse para uma amiga cineasta para que me ajudasse a pensar sobre a equipe de produção. O primeiro nome pensado para o documentário foi As Gotas:

As Gotas... é um título possível para um doc de talvez 10 minutos que dê conta sobre como uma família de irmãs nascidas nos anos 1920 tiveram pouco ou nenhum filho a partir de um método contraceptivo anterior ao período da liberação sexual (invenção da pílula). Na família, esse método ficou conhecido como “gotas”, e teria sido usado a partir dos anos 1950. As tais “gotas” eram colocadas no útero feminino e tinham como objetivo ou fim esterilizar as mesmas mulheres. Só que essa é a história de uma memória, a memória das gerações de mulheres que se seguiram, sobrinhas, filhas e netas. Uma memória que está sendo acionada pelo documentário desenhado por uma das netas (no caso eu) de uma dessas irmãs. O mote, ou “as gotas” funcionam como um dispositivo para acionar não apenas as questões da contracepção, como também todo um modo de ser feminino corporificado que ficou guardado para as gerações que se seguiram.

[...]

E essa é também uma história de uma história, pois esse conhecimento (a memória ativada da minha família) é também tema de uma tese, que quer entender de que forma o efeito de colocar o filme no filme possibilita ver a memória agindo no tempo, memória delimitada pelas questões de tempo e espaço, aparecendo de forma virtualizada e se atualizando em fotos, falas, frases. (Sinopse – Apêndice C)

Além do tema, já mais delineado, as leituras de gênero, especialmente Beauvoir (2016) e Butler (2012, 2017), ainda ecoavam colaborando para problematizar as questões corpóreas, assim como as definições sobre as personagens. Como eram essas mulheres, como performaram (corpo e discurso) outros âmbitos da sua vida, como trabalho, casamento, vida social, maternidade, vida em família. Me afetava também o fato de que essa história seria atualizada pela minha mãe (filha e sobrinha), minha irmã (neta), pela minha madrinha (sobrinha) e por mim, de alguma forma que ainda não sabia. Centralizar a narrativa a partir das quatro (personagens) era o desenho do projeto encaminhado ao Comitê de Ética de Pesquisa do

Instituto de Psicologia da UFRGS, mas era virtualidade à espera de atualização. A participação de pessoas atuando como atores sociais, produzindo memórias sobre si e seu entorno depende da disponibilidade delas de quererem experienciar esses tempos coexistentes, o passado atualizado no presente.

Ao buscar o diário da época em que comecei a planejar o metadoc, o desenho de sua estética e recursos (equipamentos, equipe), passei a entender o tempo como precondição de significação da existência (POPOVA; CUFFARI, 2018). A experiência humana é de certa forma uma narrativa construída tendo como referência a organização e a espessura dos eventos distinguidos pela própria pessoa e que vão coexistindo com o presente. É o tempo experienciado como deslocamento de si, a partir de esquemas carregados de sentidos levados para os tempos imediatos e para os tempos futuros. Ao transcorrer e durar, ao passar cronologicamente de maneira mundana a partir da contagem do relógio, o tempo torna-se fator de coordenação de ações e significa. Mesmo sem *ser* o tempo age, cria relações de causa e efeito no mundo encenado por cada um, gerando percepções não equivocadas de que se aprende com ele.

Inicialmente, eu havia pensado em compor um grupo de gênero para auxiliar na captação, mas não foi possível. Tentei a intermediação de uma amiga ligada à realização audiovisual para contato de outras pessoas... Ocorre que todos têm suas próprias atividades, demandas, e na prática o desenho se faz com materialidades. Virtualidades e materialidades. Construí uma sinopse da tese para dialogar com estas pessoas.

Com o passar do tempo, me dei conta que as condições materiais vão se dando no dia a dia. As pessoas mais indicadas são aquelas mais disponíveis, e a disponibilidade é ação que movimenta. Há algum tempo, como professora do Crav (Curso de Cinema), pedi uma indicação aos colegas de um estudante que pudesse dar umas aulas de fotografia para audiovisual. Foi quando conheci o Pedro. De participante eventual das minhas aulas virou um parceiro para pensar nos caminhos do audiovisual não apenas para o jornalismo, mas também para o meu grupo de pesquisa. Disponibilidade para ação caracteriza o Pedro. Então, comecei a trocar ideia com ele sobre o projeto. Mandeí a sinopse explicando a relação do documentário com a tese, ou a tasedoc. Ele gostou tanto que pediu para participar. (Diário de Campo, 3 ago. 2018)

Os eventos foram criados para que o documentário fosse realizado por um grupo clivado pelo gênero feminino. Mas, ao passar, o tempo cria tarefas, convoca ações guiadas dos sujeitos em busca de novas significações. A parceria de trabalho com o Pedro era um elemento novo, não estava planejada, mas havia intencionalidade em ambos para o encontro. A interação é sempre dependente dos sentidos produzidos de acordo com as normas individuais dos sujeitos e as formas de identidade autônoma que convergem em seu corpo: biológicas, social, habitualmente adquiridos. Essas normas podem acompanhar ou conflitar com a dinâmica relacional do encontro. A interação, como poderá ser visto nas demais seções, foi potente para



as reflexões sobre a estética-fílmica, e como esta se codetermina pelos acoplamentos sociotécnicos e seus devires.

### 5.1.3 Dos acoplamentos tecnológicos: o maquinário fílmico e a natureza imagética

O maquinário fílmico condiciona, mas não determina por si só os efeitos esperados. A profundidade de campo, por exemplo, depende de uma série de especificações da lente. Mas o equipamento não basta para o efeito, pois também importam os objetos dispostos no quadro fílmico, a posição que estes ocupam em relação ao fundo do quadro e à câmera, por exemplo. A potência da lente garante mais ou menos entrada de luz na câmera, impacta nos matizes, nos contrastes, performam o quadro visual. A composição do plano também pode ser feita a partir dos movimentos com a câmera (rotação a partir do seu próprio eixo – para cima, para baixo, para os lados), mas isso também depende das possibilidades do equipamento e da habilidade em manuseá-lo. Todos estes elementos ajudam a formar a estética e a expressão fílmica.

Os últimos dias foram de necessidade de definição sobre uma questão fundamental acerca do documentário. Com que equipamento filmar? O grupo de pesquisa fez um investimento interessante em luz, câmera, tripé, equipamentos que dão conta da filmagem, mas há algum tempo estou me assustando com a ideia de não poder ter o controle da captação. Mesmo que eu conte com a ajuda de algumas pessoas, esta é uma operação que eu gostaria de dominar, ou seja, poder tomar caso precise operar sozinha. Foi quando comecei a pensar no uso do *smartphone*. A ideia de captar com uma tecnologia *mobile* tem, em primeiro lugar, o sentido de descomplexificar o processo de gravação, ao mesmo tempo em que pode ampliar os caminhos do audiovisual para quem não tem formação cinematográfica ou comunicacional. Sem falar no barateamento do processo como um todo. (Diário de Campo, 13 jul. 2018)

Eram definições fundamentais para as etapas seguintes, que incluíam o chamado tratamento do roteiro (PUCCINI, 2012), peça discursiva que cuida da estrutura do documentário e permite que se veja a ordem e as sequências das imagens, das falas, as principais situações criadas. Para pensar nessas sequências eu precisava compor a maquinaria com as materialidades físicas e simbólicas disponíveis. Mas este acoplamento tecnológico exigia que eu me relacionasse com o objeto técnico (*smartphone* e suas interfaces fílmicas) de uma maneira que até então eu não havia experimentado.

Passei a fazer a busca pela internet, em sites de tecnologia e canais de youtubers. Acabei obtendo várias informações no canal preferido da minha filha mais nova, Coisa de Nerd. Lá, tive uma pequena aula sobre como gravar vídeos “com aspecto profissional”. São detalhes que fazem muita diferença pois não se limitam às especificações do *smartphone*, como possibilidades de ampliação da qualidade de captação a partir de *devices* ou suportes físicos que foram criados ou adaptados para maximizarem as possibilidades estéticas do aparelho. Um destes equipamentos é o tripé, essencial para gravar, pois

mesmo que as novas câmeras tenham mais condições de estabilizar a imagem o uso de um estabilizador físico (reduz as variações?) garante que a imagem mantenha o (foco?) e a entrada de luz. A perspectiva do *self* fez com que eu também buscasse um *monopod* (conhecido como pau de *self*) para fazer movimentações aéreas com o celular. (Diário de Campo, 13 jul. 2019)

**Figura 13** – *Smartphone* utilizado para filmagem de Julieta (2019)



Fonte: foto da autora.

Pode-se dizer que há uma cultura difundida nos canais disponíveis na internet de tensionar a maneira passiva com que a maioria dos consumidores se relaciona com os produtos da tecnologia, especialmente os ligados à comunicação. Há uma certa dessacralização dos objetos técnicos, na medida em que os mesmos são escrutinados quanto a funcionamento e potencialidades, apresentados de maneira decomposta por influenciadores digitais e lançados como possibilidade de devires inventivos que extrapolam os usos predeterminados. Não deixa de se perceber rastros da ética *hacker* (WALTER, 2019) nessa tendência que recruta o nosso espírito de fuçar, descobrir como as coisas funcionam e também desvirtuar a funcionalidade prevista, e que envolvem ainda um enfrentamento – articulado politicamente ou não – ao consumo desenfreado de novidades *techs*. Gente comum, com instrução variada, a compartilhar técnicas, nos lembrar sobre a precibilidade dos materiais e alertar sobre os objetivos dos grandes *players* da indústria para que estas mídias digitais se tornem máquinas desejanças, ou seja, elas próprias e sua estética, objetos de paixão por parte dos seus usuários. O acoplamento tecnológico mobiliza a mente, recruta novas identidades para todos os sistemas que formam a cognição, incluindo o sensorio-motor, pouco valorizado nas teorizações relativas à análise da produção simbólica.

Comecei a fazer uns testes no processo de tessitura do roteiro. Espalhei várias fotos, cartas, tudo o que me interessava para gravar o doc no chão da sala e fui buscando as possibilidades de captação. Amplitude de campo, aproximação, etc. A qualidade dos aparelhos portáteis hoje é muito grande, e o acesso ao conhecimento sobre como melhor trabalhar com eles também. Tudo está disponível na *web*, e é possível fazer estas compras todas pelo correio, mas

senti necessidade de olhar ao vivo e testar o material. Assim que fui ao centro popular de compras na área central da cidade atrás dos equipamentos. Consegui um tripé muito bom. Resistente e prático, assim como o *minipod*. Cheguei em casa e passei a testar as possibilidades de uso do celular acoplado aos novos equipamentos. Sempre me senti pouco habilidosa do ponto de vista mais motor. Qualquer coisa que necessite ser encaixada, ajustada, que dependa desta inteligência manual sempre me assustou. Algumas pessoas não têm este pavor, e a minha avó era uma delas. Toda a vez que precisava tirar o nó de algo, fazer funcionar um equipamento que falhava, eu passava para ela. A vó tinha em primeiro lugar paciência, e segundo uma certa teimosia de não largar aquilo até conseguisse fazer funcionar. Bom, me armei deste espírito e consegui a primeira façanha, encaixar o celular no suporte que desparafusei do *minipod* para acoplá-lo ao tripé. A partir daí meu olhar se modificou e foi ampliado pelas máquinas. O meu olhar não é mais seguido pelo tronco da minha cabeça, e sim pelo movimento do tripé. Um manete ao lado possibilita que ele faça movimentos verticais e horizontais. Quem começa o que? É a minha mente que procura o objeto ou o meu movimento antecedente que faz o objeto aparecer e ganhar distinção em relação aos demais elementos do quadro? Ao deixar a câmera fixa faço um passeio pelas cartas e chego às mensagens da minha avó... descubro que é possível brincar com as letras...

As possibilidades de captação me ajudam a pensar no processo de construção do roteiro. Primeiro eu tinha uma ideia de usar as fotos, dispersas nos tantos álbuns organizados pela minha mãe especialmente nos últimos 20 anos. As fotos já existiam, mas a organização é mais recente. Olho para tanto álbum e fico pensando no quão tenho sido falha em reunir este material para as minhas filhas. Tem muita coisa em arquivos digitais, muita coisa em HDs e computadores portáteis. Preciso reunir tudo isso... (Diário de Campo, 13 jul. 2019)

**Figura 14** – Tripé e *monopod* utilizados para a filmagem com celular



Fonte: foto da autora.

A experimentação estética exige tempo. E este é investido em ações que podem parecer mecanizadas à primeira vista, mas são relativas às próprias etapas do acoplamento, que não

costumam ser descritas e não podem ser mensuradas. Os movimentos com a câmera desenhados mentalmente, ganham ou não sentido quando executados no tempo e no espaço, a partir da reiteração, pelo treino da habilidade que só é adquirida com a própria ação.

**Figura 15** – Fotos e cartas utilizadas em Julieta (2019)



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*.

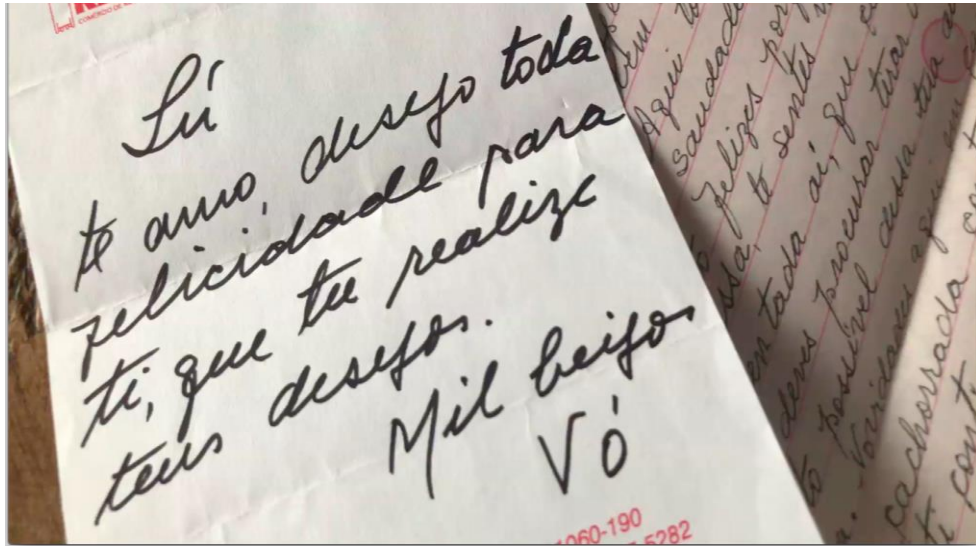
Mas a formação positivista, centrada no funcionalismo e forjada na dicotomia entre teoria e prática, com valorização excedente para a teoria, é fator que dificulta o entendimento sobre o lugar da experiência estética para a fruição.

Aproveitei que as crianças estavam em férias na casa da minha mãe, eu de férias da faculdade, meu marido viajando...enfim. A casa vazia de gente e lotada de memória em movimento. A angústia é enorme, porque com tanto para fazer teoricamente na tese, estou aqui numa aparente descontração, puxando pela memória, tirando o pó de caixas com pertences guardados desde que saí de casa com 23 anos. Ao escrever me dou conta que foi minha avó quem guardou para mim todos estes objetos. Eles ficavam no quarto dela, no sítio onde morávamos. Eu saí de casa e ela os mantinha lá. Não lembro quando peguei de volta e passei muito tempo sem olhar para os conteúdos guardados. Revi quem eu fui, ou quem eu sou. Cartas de amigos, ex-namorados, da minha mãe, minha madrinha, e muitas cartinhas da minha avó... Depois vou para computador e começo a desenhar as primeiras cenas. É desenho mesmo, no sentido de ter visto e ampliar estas possibilidades na captação. (Diário de Campo, 13 jul. 2019)

A narrativa fílmica é codeterminada pelos objetos técnicos significados aqui nas câmeras de vídeo. Mas desde a digitalização dos meios vemos que é cada vez mais difícil traçar fronteiras entre o que é produção de cinema, de vídeo ou de televisão. A natureza imagética estabelecida “pela técnica, pela valoração estética e cultural, pelos meios de produção, circulação e consumo, por sua economia política, por sua condição midiática e/ou artística”

(KILPP, 2010) já não admite distinções rígidas. Das câmeras fotográficas no formato DSLR – utilizadas com função de câmera de cinema pelas possibilidades que oferecem em relação à profundidade de campo e outras texturas próprias da sua arquitetura digital – passamos para os *smartphones*, que têm interfaces cada vez mais ajustadas com a câmera fotográfica e a câmera de vídeo, possibilitando devires que ainda precisam ser experienciados.

**Figura 16** – Cena de um bilhete em Julieta (2019)



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*.

A oportunidade de captar um doc com o *smartphone* sinalizava para um outro domínio cognitivo, mesmo para quem já está envolvido com o meio audiovisual.

“Não imaginava que dava para fazer tudo isso com este aparelho, que massa”! Que massa pensei eu. O Pedro já está acumulando bons trabalhos, sendo chamado para fazer fotografia de filmes, séries, e eu estava possibilitando a chance de ele obter uma experiência que ainda não lhe tinha sido proporcionada. Não deixa de ser uma inovação. Combinamos que ele iria pesquisar uns aplicativos para serem utilizados. Eles são pagos, mas não sabia se dariam ou não para a especificação da minha câmera. A tarde me mandou um e-mail com uma série de informações sobre *apps* e *devices* que poderiam ser utilizados. (Diário de Campo, 3 ago. 2018)

Se a natureza imagética já não é facilmente distinguida pelos objetos técnicos, o mesmo não se pode dizer do acoplamento tecnológico que demanda outras formações de sentido. O campo das mídias móveis está significado no *mobile* e na estética que o cerca, o que por sua vez está ligado a uma série de interfaces criadas a partir dos usos e apropriações da massiva comunidade de usuários. A decisão por utilizar o *smartphone* da Apple, um modelo I-phone 7 Plus, dependeu de uma série de especificações pesquisadas por mim e pelo Pedro, que buscava

compreender as compatibilidades deste objeto técnico com os processos fílmicos já rotinizados, como captação de som, uso de lentes, potencialidade para edição:

Andei pesquisando sobre os aplicativos para filmar no Iphone, e realmente acho que o FilMic Pro [Figura 17] é o melhor deles. É o aplicativo mais comentado. Porém, o que pude perceber é que pra liberar todas as funções do aplicativo tem que fazer compras internas dentro do app. A compra básica, só do app, custa R\$ 49,90. Tem controle de abertura do diafragma, foco manual, e velocidade de obturador, porém o controle de temperatura de cor não é habilitado. Pra liberar o controle da temp. de cor, precisa comprar o "kit de cinegrafista" (nomenclatura dentro do *app*), que custa R\$ 32,90. É possível filmar sem o aplicativo. Mas com o aplicativo as coisas ficam com maior controle. Talvez compremos a versão básica e depois avaliamos se vale a pena comprar o "kit cinegrafista". Além disso, olhei também a relação do tempo de filmagem e espaço de memória ocupada.

\*Na configuração de 1080p, 1 minuto de filmagem é equivalente a 130 MB. Teu iphone só com os aplicativos instalados teve ter uns 115 gigas livre (sem outros arquivos), e que corresponde a mais ou menos uns 700 ou 800 minutos de filmagem.

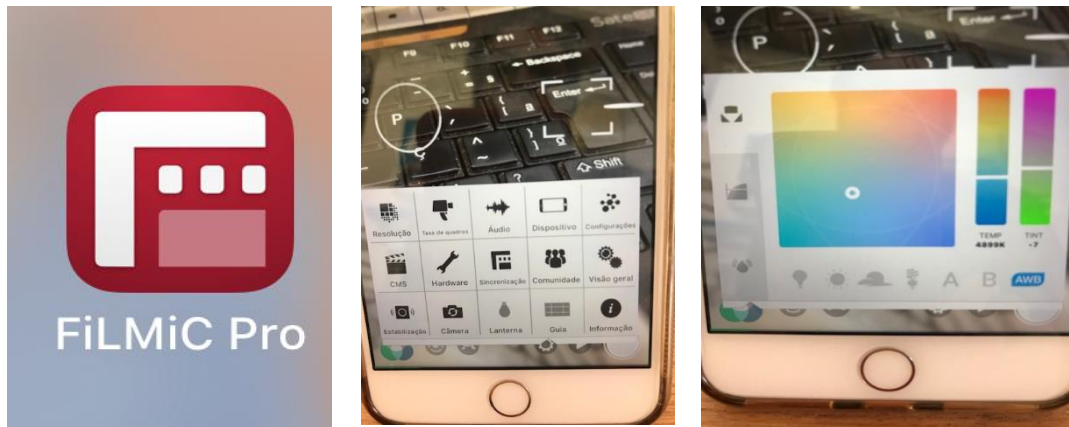
\*Em 4K, 1 minuto de filmagem é equivalente a 350 MB. Seguindo a proporção, com 115 GB livre, dá mais ou menos uns 300 minutos de filmagem em 4k. Talvez essa decisão de gravar em 4k ou 1080p pode ser definida em acordo com a Joana, pois cada formato tem suas vantagens e desvantagens.

Referente às lentes pro iphone que eu havia comentado, dá uma olhada nesse vídeo:

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_4EqB21iBpsw.youtube.com/watch?v=\\_4EqB21iBps](https://www.youtube.com/watch?v=_4EqB21iBpsw.youtube.com/watch?v=_4EqB21iBps). A partir do minuto 11:57.

É uma lente macro que a blogueira usa. Fiquei pensando se isso não poderia ser interessante pra fazer alguns planos com superdetalhes nas fotos antigas que vocês têm. Vai dar um *look* um pouco mais experimental nesses planos, e que acredito que dialoga com a narrativa, dando um certo tom de lirismo para as memórias. Obviamente que não será todos os planos detalhes de fotos antigas com esse *look*, mas em certos momentos acredito ser bom pra criar um certo universo... E também, talvez, podemos brincar com essa lente e as texturas de algumas coisas. Por exemplo: textura da pele humana, textura do papel de cartas antigas e etc. (Diário de Campo, troca de mensagens com o Pedro, ago. 2018)

**Figura 17** – Aplicativo utilizado para potencializar a captação da filmagem



Fonte: Foto da autora

A interação é *informadora* de sentido quando há correlação de ações entre os participantes da cena cognitiva. Neste momento, como em outros do processo fílmico, as ações coordenadas de um participam da coordenação de ações do outro em um circuito que se codetermina pela normatividade de cada um para a manutenção da autocriação e nas normas da própria interação. Nesta relação o fator de coordenação determinante é a produção do documentário, mas o engajamento também está na própria parceria (interação), que tem sentido por si só.

O mês de julho passou muito rápido e boa parte das definições necessárias para a produção do doc já foram tomadas, excetuando a entrevista à minha madrinha, que vive no Rio de Janeiro. Pedro me mandou mensagem sobre as lentes que podem ser utilizadas acopladas no celular. O conjunto de lentes vai nos ajudar a fazer imagens num tom mais lírico. Também combinamos que ele irá conversar com um colega para nos ajudar na captação de áudio. Havíamos pensado em usar os microfones do professor Sittoni, mas não sei se terei tempo para ir atrás disso.

Preciso conversar com a minha mãe para agendar a gravação... (Diário de Campo, 15 ago. 2018)

A cognição é participativa, mesmo que a interação tenha situações de assimetria, quando um dos sujeitos parece ter muito mais domínio das explicações. E é também *incorporada*, não instrutiva, como este trecho do diário revela:

Quando iniciei as buscas para trabalhar com este equipamento descobri uma série de *blogs* ou *vlogs*, canais do YouTube que davam dicas de equipamentos e aplicativos que amplificam a possibilidade de uso do *smartphone* como um artefato para captação. Um deles são lentes que são acopladas num formato de *clips* junto à lente embutida do celular [Figura 18]. Não fazia a menor ideia de onde comprar, Pedro se interessou ao olhar outros canais também, foi até o *shopping* e fez a primeira pesquisa para mim. Descobriu os locais que vendem e os preços. Demorei até conseguir um tempo para fazer isso, que sempre parece uma coisa menor em meio à construção de uma tese, por ser muito

técnico, dá a sensação que é apenas um artefato, mas é parte da construção do próprio documentário. Achei a loja, e quando a vendedora me mostrou fiquei chocada com o tamanho e a simplicidade. Estavam ali três lentes, uma grande angular, ou tele, outra macro. Fiz o teste e achei que uma delas estava avariada. Foi preciso testar outras para ver que a *zoom* só funcionava juntamente com a tele. Ainda não me sinto à vontade para manusear estes equipamentos. Tenho medo de quebrar, me falta destreza com as mãos para manuseá-los. Mas o resultado é muito interessante. Como havia conversado com o Pedro, a ideia é que produza um efeito lúdico, especialmente nas fotos antigas, quando estiver trabalhando com as cartas. (Diário de Campo, 15 ago. 2018)

**Figura 18** – *Gadgets* utilizados para a captação das cenas



Foto: Da autora

#### 5.1.4 A opção pelo smartphone: por uma política da gambiarra

Outro modo de entender a forma com que esta tribo de *makers* – na qual acabei timidamente incluída – se relaciona com o objeto técnico é pela perspectiva trazida por Bruno (2017), de um certo despudor ao deixar explícita a maquinaria com que trabalham, suas conexões e suas redes sociotécnicas, com vistas a uma maneira inventiva de produzir com e a partir dele. Investigar outras funcionalidades para o objeto, ou associar funcionalidades a partir de recursos mais acessíveis, é algo que esta comunidade de *videomakers* está sempre buscando. Gambiarra é o conceito operatório proposto pela pesquisadora para distinguir essa “relação despudorada e inventiva com os objetos técnicos, implicando também um modo de se relacionar com o mundo por meio dos entes técnicos que porta potencialidades cognitivas e políticas próprias” (BRUNO, 2017, p. 138). Apesar de ser uma palavra comumente associada a instalações clandestinas com objetivo de furtar energia elétrica, a autora nos lembra que gambiarra também remete a uma forma de solucionar um problema de um jeito criativo,



lançando mão do que se tem disponível. Bruno (2017) se apropria do aspecto inventivo da expressão que tem sentido comum nas sociedades em desenvolvimento, tomando algumas reflexões de Gilbert Simondon, em especial os processos de uso e produção relacionados à cultura, à técnica e à sociedade. A política da gambiarra prevê uma ética do compartilhamento de saberes e uma espécie de *open knowledge* da sua própria materialidade, pois a ontologia do conhecimento produzido é escancarada, sendo causa e consequência do próprio compartilhamento.

A apropriação do termo pela autora possibilita que o pensemos de forma ampliada, e neste sentido o próprio metadocumentário pode ser inserido em uma política da gambiarra, em função do seu despudor em se construir desnudando-se e compartilhando saberes envolvidos. De forma localizada, pode-se dizer que utilizar o *smartphone* para gravar um documentário ainda se constitui em uma gambiarra, pois mesmo que a prática audiovisual seja uma funcionalidade prevista pela indústria para o *mobile*, o uso do ente para um documentário curta-metragem ainda se constitui como uma criação, envolve a articulação de “peças, emendas e conexões” (BRUNO, 2017, p. 141) e processos sociotécnicos que precisam ser descobertos, pois ainda não são recorrentes no campo. Há poucas referências teóricas na bibliografia acadêmica ou mesmo na bibliografia do mercado profissional sobre usos e apropriações do *mobile* para docs que não sejam estritamente “caseiros”, que dirá como objetos de aprendizagem. Como nos lembram Maraschin e Axt (2005, p. 5), a recorrência é fundamental para o acoplamento com as tecnologias cognitivas, pois “produz coerência estrutural, correspondência mútua entre ações, sentidos, modos de raciocinar compartilhamento de emoções entre os que interagem”. A recorrência necessita da cultura e tem impacto no próprio objeto técnico, que é plástico e sujeito a modulações.

Para que as possibilidades tecnológicas sejam constitutivas de significações é necessário o acoplamento, que é o histórico de perturbações recorrentes entre dois ou mais sistemas para condução de uma congruência compatível. A autonomia estabelece como as nossas microidentidades se formam e estas obedecem às nossas próprias normas internas. Os processos sociotécnicos formam e informam os sentidos que produzimos, ou seja, referem-se a nossa cognição. A experiência de produzir e realizar o documentário requer o ingresso em diferentes domínios cognitivos, alguns eminentemente técnicos, que, se não incorporados, inviabilizam os demais domínios, como o estético.

A gravação é uma parte do processo, e ela não pode ser feita se não houver condições de armazenamento no *smartphone* ou no computador, no qual será descarregada. E eu estava há muito tempo sem descarregar as fotos e vídeos do meu celular. Acho que mais de um ano. Da última vez, tive um problema

e desisti. Me dei conta que poderia ser a falta de atualização do sistema operacional do meu *notebook*, no caso um MacBook Air. O computador estava pedindo uma atualização do iTunes, o *media player* desenvolvido pela Apple para reproduzir áudio e vídeo. Quando fui atualizar a nova versão, a tela do computador abriu a possibilidade de atualizar o sistema operacional do MacBook. Fiquei muito preocupada se estava fazendo certo ou não, mas já era tarde, não tinha suporte da Apple naquele horário e resolvi seguir em frente. Não falava nada em *media player*, apenas no sistema. Me passaram para um contrato gigante, letras pequenas, fui dando aceite e passando as etapas. Até que começou a baixar o sistema e a tela ficou preta. Durante dez minutos fiquei atemorizada com a perspectiva de perder os arquivos do computador, apesar de não haver esta informação em nenhum *site*. Até que atualizou e tudo voltou como era antes. Só então pude descarregar as fotos e vídeos que estavam no meu celular. A operação durou não sei quantas horas, e ao final me dei conta que deveria também conferir a memória RAM (que permite acesso aos arquivos armazenados no computador). É a memória que permite a leitura dos conteúdos quando requeridos. Fui buscar informações no Mac e identifiquei que o *note* possui a mesma capacidade de armazenamento do meu *smartphone*. Pode?

Após passar todas as fotos para cá, acabei ficando com menos quantidade de memória do que o *smartphone*. Apenas 3 GB.

Enfim, acho que agora está tudo pronto para gravar (Diário de Campo, 18 ago. 2018)

### *5.1.5 O tratamento do roteiro, as relações espaço-temporais e a preparação das entrevistas na perspectiva enativa*

Em toda narrativa é preciso prever a relação espaço-temporal na concretização do enredo. Popova e Cuffari (2018) entendem que, na literatura, esses registros são também linguísticos e estão atrelados ao verbo, que expressa um elemento fenomenal. Ao colocá-lo no presente, estamos promovendo o agora. No audiovisual, o léxico é também marcador de temporalidade, mas o universo diegético se compõe de outros elementos multimodais (sonoridades e imagens) a serem descritos no tratamento, peça que organiza a estrutura do documentário em sequências para a visualização na ordem de ocorrência das cenas, “mantendo uma abertura aos imprevistos que possam ocorrer quando se iniciarem as filmagens” (PUCCINI, 2012, p. 59).

O momento em que se desenham as cenas é também o que estabelece mais concretamente as relações espaço-temporais previstas para o filme. O tempo dramático é composto tanto pelo tempo de interação com os entrevistados (entrevistas, imagens de apoio com os personagens em ação) quanto pelo tempo já passado, atualizado na captação dos registros históricos, como fotos, bilhetes e cartas. O tempo passado pode ser formado também por elementos de fora do campo da filmagem, como vídeos antigos. A temporalidade é uma

questão para o metadocumentário, pois nesta opção ético-estética há um elemento temporal a mais a ser considerado: o tempo da produção narrativa como coexistente aos demais tempos da história, que por sua vez é formada também pela temporalidade experienciada pelos realizadores para sua produção. Cabe salientar que, além do tempo narrativo, outra decisão importante dizia respeito aos espaços onde a cena narrativa vai ocorrer.

A estética metalinguística e suas temporalidades estavam previstas no primeiro tratamento, ainda de maneira tímida, e mais como uma forma do filme **falar sobre o cinema**, quando a autoreferência implica reconhecimento ou identificação por parte do público (ANDRADE, 1999)<sup>30</sup>.

#### 1. INT. CASA (MINHA OU DE MINHA MÃE)

Som de gotas pingando...

Uma mesa, ou chão coberto de álbuns antigos, a câmera passa devagar pelas memórias e se concentra nas fotos. Pilhas de álbuns fechados, álbuns abertos. Fotos em preto em branco, naquele colorido desmaiado, fotos pequenas, fotos grandes. Nesse momento surge uma segunda câmera. Que mostra eu fazendo a filmagem. E mostra a câmera da câmera...E a câmera da câmera começa a focar as cartas da minha avó.

Tela preta. Título: Minha avó e as gotas

A câmera passeia pelas cartas, “querida Luciana”, “minha querida neta”, “te desejo tudo de melhor”, “hoje faz 23 anos que tu veio ao mundo”, “te amo até o infinito”. Cortes para “tua vó Julieta”, “Vó Julieta”, “Vó Julieta” em diferentes textos...

(Som ambiente)

Passeio pelas cartas. Zoom nas cartas. Imagens minhas teclando no computador...

Imagens minhas escrevendo o seguinte trecho do roteiro:

A vó gostava de se expressar por cartas... E escolhia palavras amorosas para dizer...

(Tratamento – Apêndice C)

Como é possível identificar no trecho acima, a peça previa que o espectador visualizasse as materialidades que compõem o filme, os artefatos técnicos usados na sua produção, como o uso do *smartphone* para a gravação, a partir de uma segunda câmera. E também revelava as ações sensório-motoras para a composição do doc-tese, para além dos desempenhos cerebrais, como a digitação do roteiro/tratamento. O título ainda era “As gotas”. Muita coisa ainda estava

<sup>30</sup> Questão abordada no tópico 4.3 deste tese.

para ser desenvolvida e o tratamento/roteiro como elemento de coordenação de ações em direção às consensualidades permite novas experiências para os sentidos produzidos nos integrantes da equipe, que agora também contava com a Joana Bernardes<sup>31</sup>. Ao visualizar as cenas propostas relacionadas à passagem do tempo, Joana, que tem um bom repertório estético, sugeriu que eu assistisse novas referências documentais de narrativas baseadas na memória materializada nos guardados. As cartas e cartões manuscritos à mão, as fotografias antigas, os registros de família, significavam não apenas para a composição da linguagem cinematográfica, mas para a produção de memória dos sujeitos, mobilizando suas temporalidades experienciais. O preto e o branco das fotografias, a textura das cartas, todas estas escolhas são ativadoras dos sistemas sensoriais, produtores de engajamentos tanto dos entrevistados como dos espectadores. Contam não apenas o aspecto indicial de existência de um tempo passado, mas também o icônico, na medida em que são elementos de afetação coletiva, com repercussão individualizada nas experiências de cada um.

Na perspectiva da interação, da produção participativa de sentido, os diálogos com a Joana colaboraram na codeterminação para o espaço fílmico, que incluía uma locação no Rio de Janeiro, na casa da minha madrinha de 81 anos e da filha dela. Minha dinda era mais contemporânea à minha avó (diferença de idade entre as duas era de nove anos), e também próxima dela afetivamente, além de sempre ter sido conhecida pela excelente memória. Mas, depois de várias tentativas, tive que desistir. Conforme descrito no projeto encaminhado ao Comitê de Ética em Pesquisa (UFRGS), e também no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Teclé – Anexo A), a memória pode se atualizar gerando sofrimento, especialmente se considerarmos que todos os envolvidos na história já tinham falecido. Decidi trabalhar apenas com os depoimentos da minha mãe e minha irmã e apostar na potência da produção das verdades criadas pelas memórias das duas atualizadas no encontro fílmico. Um dos riscos era de que a narrativa ficasse excessivamente apoiada no diálogo com elas, mesmo que a entrevista seja o principal ponto de sustentação do documentário (PUCCINI, 2012). O chamado formato *talking-heads*, sem movimentações dramáticas em cena, oferece mais risco de tornar o doc um exercício de oratória e argumentação dos participantes, com menos aberturas para problematizações. Eram devires, nada estava predeterminado e as interações no presente do acontecimento é que revelariam a ocorrência ou não de diferenças produzidas.

Apoiada nas tecnologias de inteligência previstas pela prática de produção documental, elaborei um roteiro de perguntas para as entrevistas com a minha mãe e minha irmã. O da minha

---

<sup>31</sup> Ex-aluna do curso de Realização Audiovisual da Unisinos, fez a montagem (edição) do metadocumentário *Três Crimes e uma Sentença* (2015), codirigido por Boca Migotto, Joyce Heurich e por mim.

mãe continha 14 questões bastante ligadas ao método contraceptivo utilizado por elas para não engravidar.

- Uma família de 13 filhos. Quantas irmãs da vó tu conheceste? Quantas tiveram filhos?
- O que lembra da vó falar sobre os métodos para não engravidar no tempo dela?
- Tu mesma foi fruto de uma gravidez não planejada. Como foi?
- Como a vó fez para não engravidar novamente?
- O que tu lembra especificamente sobre as gotas? Tu acha que ela se arrependeu de não ter tido mais filhos?

(Roteiro de perguntas para a minha mãe – Apêndice A)

Já o roteiro para a minha irmã incluía um número menor de questões e estavam ampliadas para a convivência dela com minha avó.

- Ju, tu conviveu os últimos 15 anos com a vó Julieta. Tu lembra dela comentar questões ligadas à juventude?
- Tu lembra dela falar sobre os métodos que as mulheres usavam para não engravidar?
- O que tu lembra especificamente sobre as gotas, ou não lembra?
- Tu conviveu mais tempo também com as tias da vó. O que tu lembra delas?

(Roteiro de perguntas para a minha irmã – Apêndice A)

Programar as perguntas antes de sair a campo para a realização da entrevista é uma orientação básica presente na bibliografia de prática documental, e também uma questão de bom senso. A listagem de questões a serem desenvolvidas é estratégia mnemotécnica, além de colaborar para correção de rotas de atenção, quando o diálogo se perde em caminhos que não se relacionam com o assunto principal em pauta. Mas, enativamente falando, há pistas para inferir que o planejamento colabora, no caso do entrevistador, como espécie de treino para as habilidades que vão sendo forjadas a partir das *informações*. É diferente de pensar que se trata de uma ferramenta para melhorar a nossa capacidade de processar o dado ou modelar uma situação. Sistematizar as perguntas da entrevista em uma lista não indica aprisionamento ao que foi previamente estipulado, com pouca margem para a interação. Assim como ocorre com a roteirização das cenas gravadas, pode significar também acumular experiências corporificadas de formação de sentidos. Não há dúvida de que são devires, criações de cenários ideais de

interação com pouca ou nenhuma chance de *bug*<sup>32</sup>. Mas se o interesse é na interação como produção de diferença, na criação de um *know-how*, como explorado mais detalhadamente no Capítulo 2 desta tese, importa entender que este saber-como se revela especialmente nos momentos de *breakdown* ou *bug* – que demandam uma prontidão para ação (VARELA, 2003), o saber que coemerge do concreto, e que é recrutado naquele espaço, naquele contexto específico e com aquelas pessoas do entorno. O *know-how* se beneficia dos movimentos precedentes formados pela experiência de um *know-what*, ou saber-sobre algo.

## 5.2 Parte II – Filmagem e pós-produção

Conforme explicado na abertura do capítulo 5, esta segunda parte está dedicada às articulações entre os processos que se desdobram a partir da filmagem, os caminhos da narrativa metadocumental problematizados à luz da teoria não representacionista do cinema e da cognição social.

### 5.2.1 Pistas para a produção de coordenação de ações consensualizadas para a produção de sentido participativo na entrevista

Resolvemos iniciar a captação fílmica com o depoimento da minha mãe, na casa dela. A tensão era grande e está expressa no diário de campo:

Chegamos na mãe, e o sorriso dela abriu a porta. Já tinha separado as fotos, os objetos, e estava supertranquila. Montamos o tripé e partimos para a captação. Mostrei para a mãe o termo de consentimento livre e esclarecido e ela leu. Estávamos, ela e eu, muito tranquilas. Eu não achei que me sentiria assim. Pedro acabou ficando mais com os detalhes de gravação.

No início havia pensado em fazer tudo sozinha, mas não é fácil. É preciso muita atenção aos equipamentos e o manejo adequado deles. Controlar o áudio, ver os limites de zoneamento para captação adequada. Enquanto se fica atento a estas questões, não há como pensar na entrevista e possibilidades dela. Então, deixei os detalhes técnicos para o Pedro. Eu havia feito um roteiro, mas queria me envolver o menos possível na produção de memória da minha mãe... Não sei se consegui. (Diário de Campo, 20 ago. 2018)

O documentário se constitui por si só pela relação de responsabilidade e respeito em relação aos retratados, e o temor de que a interação não ocorra como esperado é sentimento

---

<sup>32</sup> Costa, Filho e Santos (2017) aproveitam a expressão *bug*, que surge no contexto informático como uma falha específica de *softwares*, para problematizar a invenção diante dos tantos protocolos criados para que a máquina faça o que os usuários esperam dela. O que ocorre quando um sistema cognitivo que parece estar automatizado entra em colapso? Tanto o *bug* como *breakdown* são rupturas do fluxo cognitivo habitual que mobilizam o saber no instante mesmo em que estas rupturas ocorrem.

comum nos momentos que configuram a pré-entrevista. Nesse caso, ainda havia o fato de que a gravação inauguraria um novo papel para mim na nossa configuração familiar, o de pesquisadora e documentarista de nossos antepassados. Aliada a essa questão havia também a ansiedade pela estreia das gravações e o teste definitivo em relação aos usos e apropriações dos objetos técnicos e os sistemas lógicos acoplados em ação. Entre produção para a organização do cenário, entrevista e captação de imagens de cobertura, foram quase três horas.

O resultado da entrevista trouxe alívio, especialmente no que se refere à produção de memória virtualizada. Como nos diz Henri Bergson, trabalhamos com recordações que podem estar no vértice ou na base do cone, figura geométrica utilizada pelo filósofo para explicar a maneira como a memória age sobre presente. As que estão na ponta são as mais disponíveis, mas algumas lembranças são mais difíceis de serem buscadas, talvez porque não sejam tão úteis para agir. No que se refere à produção das memórias, a interação com minha mãe revelou questões que eu desconhecia e que certamente renderiam um bom debate de gênero. A avó da minha mãe, minha bisavó, nasceu no século 19, teve 13 filhos e uma vida ligada ao ambiente doméstico. Nesse trecho decupado<sup>33</sup>, ao falar sobre as irmãs da vó Julieta que tiveram poucos ou nenhum filho, ela atualiza uma lembrança ligada à história da bisa.

R – Tia Eugênia, a Dinda, a Pretinha, tia Iba, a mãe... São cinco com a vó, né...

P – Quantas tiveram filhos?

R – A mãe teve um, a tia Eugênia teve dois... só.

P – Que lembrança que tu tem disso? Isso era uma coisa natural, várias mulheres sem filho na família?

R – Para nós era, naturalíssimo. A vó sempre achava um absurdo uma mulher que tinha muitos filhos e graças a Deus as filhas dela não tiveram quase nada...

P – Ela dizia isso?

R – Dizia. Não tinha pra quê, dá trabalho, é caro, muito difícil. De 13 filhos a minha vó teve só quatro netos.

P – Não é muito pouco para o período?

R – É pouco... A nossa vizinha do lado onde nós morávamos, a dona Neli, a cada ano tinha um. A vó ficava impressionada, e como comiam aquelas crianças, era um por ano. Ela era costureira, dava muita despesa.

P – Mas, mãe, tu lembra assim de se falar como evitar filhos?

---

<sup>33</sup> Nesta tese, a expressão decupagem será tomada pelo sentido que recebe em TV e rádio, como transcrição/descrição das cenas gravadas.

R – (pausa) Olha nunca foi um assunto que fosse tabu. Eu me lembro, desde que me conheço por gente, das gotas. Minha mãe botou gota, minha tia esposa do meu tio botou gota, as minhas tias todas botaram, a tal de gota que era para não engravidar. Não era um assunto tabu também. Era falado tranquilamente dentro de casa para se evitar filhos... (Decupagem da entrevista de Zulma Dagmar Kraemer da Silva – Apêndice B)

**Figura 19** – Cena das fotos da minha avó e as irmãs



No canto superior esquerdo: Tia Pretinha, no centro superior, Tia Eugênia e na ponta direita, a dinda Irmã. No canto esquerdo, Tia Iba e ao lado, a vó Julieta  
Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*.

Esta compreensão de renúncia à maternidade como natural sempre me trouxe estranhamento, pois trata-se de um período pré-pílula e pré-midiatização, em que não havia a cultura pública destes debates. Beauvoir (2016 – livro 1), no entanto, explica que o Ocidente nunca deixou de buscar práticas para evitar filhos, só que o conhecimento sobre estes métodos era restrito. O registro mais antigo de prática anticoncepcional é o papiro egípcio, dois mil anos antes de Cristo<sup>34</sup>. Ao historicizar o tema, a filósofa nos lembra também que a sociedade ocidental teve momentos de maior ou menor dissociação entre sexo e reprodução.

A princípio, as classes abastadas, e depois o conjunto da população, consideram razoável restringir o número de filhos de acordo com os recursos dos pais, e os processos anticoncepcionais principiam a introduzir-se nos

<sup>34</sup> O composto que deveria ser aplicado na vagina era formado por uma mistura composta de excrementos de crocodilo, mel, natro e substância viscosa. Outros métodos incluíam poções, supositórios, tampões vaginais, sempre mantidos em segredos pelas prostitutas e pelos médicos. (BEAUVOIR, 2016, p. 171)



costumes. [...] o preservativo, que já existia como produto antivenéreo, torna-se anticoncepcional e espalha-se por toda a parte após a descoberta da vulcanização, por volta de 1840. (BEAUVOIR, 2016, p. 172)

O aborto chegou a ser permitido na civilização oriental e greco-romana, mas, ao se constituir, o cristianismo passa a difundir a ideia do embrião como dotado de alma. Santo Agostinho anuncia que as mulheres decididas a não gerarem, ou que se ferissem propositadamente após a concepção, deveriam ser consideradas homicidas. A culpa, que costuma acompanhar as mulheres nesse tema, não parecia estar presente na família da minha avó, segundo conta a minha mãe. Havia uma compreensão de autonomia sobre seus corpos e buscar métodos contraceptivos era parte da trajetória daquelas mulheres:

P – O que eram as gotas?

R – Que eu saiba, era um preparado, injetava direto no útero. Parece que queimava, né, queimava o útero. Parece que ia lá na parteira, não era nem médico. Ficavam numa posição ginecológica e injetava...

P – Nunca falaram se doeu, se não doeu...

R – Olha não parecia que era coisa de outro mundo. Pelo contrário, parecia uma benção. Todo mundo ficou feliz...graças a deus comigo não acontece (engravidar) porque botei as gotas. Era uma salvação, assim.

(Decupagem da entrevista de Zulma Dagmar Kraemer da Silva – Apêndice B)

A espontaneidade e a transparência com que minha mãe abordou situações envolvendo casos de discriminação enfrentados pela família, como o fato da vó Julieta ter sido mãe solteira, sobre como as irmãs da avó lidaram com o fim de seus casamentos, a relação delas com o trabalho, a vida sem filhos, colaborou para que a narrativa não ganhasse o tom de oratória, e sim de uma história contada com ingredientes de humor crítico, contextualizado com a repercussão na época. Para a enação, a experiência do tempo como memória convoca não apenas o cérebro, mas a mente incorporada e seus diferentes sistemas a atuarem em um arranjo interdependente. Estamos falando do sensorial, do motor, do metabólico e de tantas outras camadas que são fontes de significância.

El enactivismo considera a la cognición como una actividad continua moldeada por procesos auto-organizados de participación activa en el mundo y por la experiencia y auto-afección del cuerpo animado. El cuerpo vivo crea un mundo de significados en su ser y su accionar y no recibe pasivamente información neutra de un entorno a la cual luego tiene que "sumarle". (DI PAOLO, 2013, p. 2)

O corpo é um processo animado com camadas autônomas de autoconstituição, autocoordenação e auto-organização (DI PAOLO; ROHDE; DE JAEGHER, 2010). As ações de coordenação, constituição, organização, são quase sempre pré-reflexivas, que podem ser

contidas ou não pela tomada de consciência. Sensações como a tristeza ou a alegria estão correlacionadas ao choro, ao aumento do batimento cardíaco, à produção de hormônios. Todos estes sistemas são fontes de vigilância valorando e significando nos acoplamentos. Os registros materializados de outros tempos parecem ter guiado as ações perceptivas da minha entrevistada, como foi possível captar no momento em que ela revisita as fotos antigas envolvendo a avó Julieta e a irmã dela, tia Iba. Ao ler a dedicatória, minha mãe se surpreende: "Iba querida, eu e a Irma oferecemos a ti e a ao senhor... Aladino – era o Aladino ainda!", e dá uma risada. O flagrante do momento da redescoberta está no *frame* da Figura 20.

**Figura 20** – *Frames* da minha mãe em cena



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen.*

#### 5.2.1.1 De outros acoplamentos para a situação de entrevista

A opção por fazer as gravações em um espaço íntimo das duas tinha inicialmente o sentido de caracterizar uma história pessoal com interface coletiva. O depoimento da minha mãe foi na sala do apartamento dela, e da minha irmã no quarto. O espaço físico impacta a cognição, não pelo ambiente em si, não me refiro aos aspectos esotéricos do sentido da energia que o mesmo possa emanar. Na abordagem enativa o interessante pode ser identificar que o lugar escolhido (co)opera nos acoplamentos, pois é também elemento de afetação sentida pela estrutura dos sujeitos cognoscentes, que por sua vez é efeito histórico de acoplamentos recorrentes e recursivos que lhes permitem perceber, e assim distinguir. Estamos com todos os sentidos no meio que nos circunda, e a casa, espaço de interação recorrente para qualquer família, pode favorecer ou não a coemergência de uma identidade sociolinguística entendida

como positiva no domínio de uma gravação documental. O que a sabedoria popular consagra como "falar bem", "estar mais à vontade para discorrer sobre o tema".

Outro elemento que pode ter modulado a interação é o próprio maquinário audiovisual envolvido, que não pode ser entendido apenas como um utensílio técnico a serviço da produção. Os agenciamentos maquínicos criam novas circunstâncias no meio, que, por sua vez, vão mudando a dinâmica de interação dos atores. O fato de ter optado por uma tecnologia *mobile*, pode ter contribuído para diminuir a tensão que costuma ser mais sentida com aparatos tecnológicos mais robustos. Pequeno, discreto e fácil de operar, o *smartphone* se torna quase imperceptível no espaço transformado em *set* de gravação, e esta costuma ser uma questão positiva quando se pensa em documentário, na medida em que se espera tornar o ambiente o mais próximo do que ele seria sem a presença da câmera. Os diretores de cinema que mais cedo conseguiram perceber esses acoplamentos produziram novos modos de ser cinema. Um deles foi o etnógrafo cinematográfico ou cineasta etnólogo Jean Rouch. Para fazer suas pesquisas etnográficas nos rituais das tribos africanas da Costa do Marfim, na década de 1960, inaugurou o uso da câmera de 16 mm, que permitia a captação de áudio e vídeo sincronizado. A técnica inventada por ele operou reduzindo afetações negativas para o engajamento do encontro entre o diretor e a tribo.

Dentre os vários fatores de coordenação de consensualidades para a manutenção da interação (entrevista), a possibilidade de celebrar, de alguma forma, a história da minha avó, parece ter sido importante. As entrevistadas demonstraram querer contar essas histórias que expressavam uma visão de mundo bastante ousada para a época, trouxeram situações e vivências entendidas como pitorescas até para os membros da família e que, não raro, eram motivo de divertimento nas rodas de conversa da casa. Esse foi um traço comum entre os dois depoimentos. A Juliana tinha pouco ou nenhum conhecimento sobre os fatos ligados à contracepção envolvendo a avó e tampouco sobre as escolhas que elas fizeram. Na entrevista, ela trouxe mais as impressões de uma neta-testemunha que conviveu a vida inteira com a avó Julieta, falecida em 2013, aos 85 anos. Como se pode ver na Figura 21, eram até parecidas.

**Figura 21** – Cenas da entrevista com minha irmã e ao lado a foto dela e da minha avó



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*

Por estarem sempre juntas, a Juliana presenciava as visitas das tias-avós à nossa avó – elas eram muito unidas –, acompanhava as conversas, e ainda hoje guarda estes momentos com certa devoção. É o que se revela quando pergunto se alguma vez a vó teria demonstrado arrependimento por ter tido apenas a nossa mãe como filha.

Ela me passava a batalha que ela passou. Ela era muito comprometida com ter filho. Acho que era por isso que as mulheres da família cuidaram muito desta questão. Teve a dinda que não teve filhos. Acho que foi uma opção. Acho que por opção, acho que porque as mulheres amavam demais por isso que não tiveram filhos. A avó amava demais a mãe, por isso que teve só a mãe. A vó protegia a mãe como uma leoa. (Decupagem da entrevista de Juliana Kraemer da Silva – Apêndice B)

A diferença entre os pontos de vista da mãe e da filha, ou da filha e da neta de Julieta, eram positivos para o doc. Assim como também acabou funcionando o humor das duas ao atualizar lembranças envolvendo a mania da avó Julieta de falar a partir de ditados, característica que ela parece ter herdado da mãe dela, minha bisa, conhecida como dona Santa. Era, muitas vezes, a partir dessas falas que a vó Julieta se posicionava, revelava suas opiniões sobre os mais diversos assuntos.

A vó era muito reservada, né? Mas de vez em quando ela fazia um comentário ou outro que deixava escapar. Ela era muito de ditados prontos que deixavam vaziar bem a personalidade dela, que marca muito a família, como “quem muito se abaixa aparece as calcinhas”. Era uma coisa que dizia que a mulher tem que ser forte. Era o empoderamento da mulher. Não aceitar certas coisas. A vó sempre foi de frases fortes, ela mandava o recado em pequenas frases...o apressado come cru. Lições de vida que se ensina tolerância, esperar, coisas que os mais velhos sabem, né? São bobagens, mas ensinam muito... (Decupagem da entrevista de Juliana Kraemer da Silva – Apêndice B)

### 5.2.2 A metalinguagem como ação intencional

As entrevistas e a posterior decupagem do material reforçaram os sentidos de que o documentário não era sobre contracepção, e sim sobre os modos possíveis de se constituir o feminino em uma época de pouca elasticidade para discutir os modelos impostos sobre os papéis de gênero. Ao mesmo tempo, *informaram* que o centro gravitacional dessas questões era a minha avó, a partir de suas palavras, seus gestos, suas ações. O novo título do documentário já apareceu no segundo tratamento do roteiro com a seleção e inserção das falas. Se chamaria Julieta (Roteiro – Versão I). Essa é uma diferença que se acentua em relação às narrativas audiovisuais ficcionais, os sentidos ou os padrões de causalidades entre os eventos irem se produzindo no decorrer do processo fílmico, e está relacionada ao fato da obra ser aberta aos movimentos da vida, com especial atenção para os sentidos produzidos participativamente com as fontes de informação, principalmente os entrevistados.

Aqui eu gostaria de retomar Popova (2015) e aproveitar sua pesquisa sobre narrativas literárias como um aspecto da cognição social para esta tese. Além de serem uma criação estética da linguagem, a autora entende as histórias como empreendimentos para a organização da experiência dos leitores, um processo, por consequência, não centrado especificamente nos estados mentais, mas dinâmico. No lugar de analisar a estrutura da narrativa, ela se preocupa em compreender os sentidos produzidos participativamente por meio da experiência de quem conta e por quem lê a história. O significado narrativo não se dá por processamento, mas por uma reconstrução intersubjetiva de um todo significativo e coerente e demanda um engajamento do leitor. Esse engajamento, segundo Popova (2015), está ligado ao estabelecimento, por parte dos sujeitos, de padrões mais ou menos implícitos de causalidade aos eventos relatados na história.

[...] os eventos relatados serão vinculados a padrões explícitos e frequentemente implícitos de causalidade, quando narrados de um ponto de vista particular. A razão pela qual a narrativa é um instrumento tão básico para organizar o pensamento é precisamente sua capacidade de estabelecer causalidade entre partes da experiência diretamente observadas ou narradas. (POPOVA, 2015, p. 19, tradução nossa)

A causalidade se dá não por inferência, mas é guiada pela nossa estrutura teleológica, ou seja, agimos intencionados corporalmente com vistas a um objetivo que está fora de nós mesmos.

[...] a intenção não é algo oculto nas mentes, mas é de algum modo legível para as pessoas que interagem com eles e compartilham seu mundo social e perceptivo, leva também a outro aspecto fundamental do comportamento humano: a tomada de consciência. Como entendido na fenomenologia, essa

visão descreve a compreensão de que toda consciência – todas as percepções, imaginações, memórias, etc. são intencionais, tem direcionamento para um objeto ou pessoa, é “sobre ou de algo” . (POPOVA, 2015, p. 53, tradução nossa)

Entendo que essa compreensão pode ser aplicada também ao processo de criação da narrativa metadocumental e na motivação da tese-doc, cercada de agenciamentos e, portanto, razões para as ações envolvidas. No caso do metadoc Julieta, a motivação primeira da produção, ou seja, ser objeto empírico de uma tese e estar articulado a problematizações teóricas. As questões teóricas tensionaram todo o tempo o fazer fílmico, e tiveram lugar relevante para as decisões que seriam tomadas a partir do segundo tratamento do roteiro, em que já havia avanços metalinguísticos ao expor a obra em germe e a obra espelho (DELEUZE, 2013), provocar uma indiscernibilidade entre o que estava se fazendo e a obra refletida na obra:

2) INT. MINHA SALA (Cena Sala de casa com álbuns antigos).

(Entro em cena para arrumar a mesa. Organizo os álbuns e fotos. Disponho as fotos em preto em branco, naquele colorido desmaiado, fotos pequenas, fotos grandes). (Roteiro – Versão I – Apêndice C)

A ações da narradora e a organização fílmica estavam mais presentes nessa segunda etapa, especialmente nas imagens que revelavam a criação das cenas, ou seja, a cena da cena.

**Figura 22** – *Frame* em que apareço em cena



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*.

Mas ainda não havia a problematização, seus dilemas, suas questões críticas, quando a obra fala mais "sobre si" (ANDRADE, 1999). Para que estas questões aparecessem, era necessário cavar espaço no filme, abrir caminhos para a problematização. Cavar aqui tem o sentido que a palavra expressa, é verbo de ação motora e figura de linguagem para a mobilização do pensamento, algo que recrutou esforço para ser desenvolvido. Tal esforço não revelaria uma

controvérsia? Esse movimento não tiraria a espontaneidade do documentário ou o tornava acorrentado a um formato estético? Pelo aspecto enativo, a dúvida era se esta ação premeditada não dava ao doc um viés representacionista, se não seria o oposto do esta pesquisa se propunha, ou seja, realizar uma produção ontológica? A resposta vinha do diálogo do empírico com o teórico. Como abordado na seção 2.3 deste trabalho, o representacionismo tem dois sentidos, o fraco e o forte (VARELA, 1994; VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991). O documentário é uma representação fílmica no sentido fraco, na medida em que a representação estiver associada à uma construção argumentativa envolvendo pontos de vista sobre determinado aspecto do mundo a partir da eloquência das proposições. O doc é antes de tudo uma narrativa criada a partir de uma seleção, organização, e inclui a decisão sobre o tipo de voz que será adotada<sup>35</sup>. Como qualquer história, envolve a criação de eventos para estabelecimentos de conexão para os sentidos da narrativa.

Os diálogos entre a equipe e os entrevistados não são ficcionais, mas são eventos criados a partir da abertura de janelas ético-estéticas para que tanto os realizadores do documentário como os espectadores experienciem o filme como feitura de processo autopoietico, problematizando os acoplamentos e as interações sociais no filme. Há criação artística envolvida no processo, o que abre espaço para o papel da ficcionalização na narrativa documental, discussão que se iniciou com Nanook, o Esquimó (1922)<sup>36</sup>. Nanook<sup>37</sup> inaugura o momento em que o cinema documental passa de registro a narrativa, com personagens, conflitos, vitórias. É quando Lumière se aproxima de Méliès<sup>38</sup>, e a encenação, entendida recriação (DI TELLA, 2014) ou ainda *mise-en-scène*, passa a ser compreendida também como parte do próprio modo de ser documentário.

---

<sup>35</sup> Algumas são mais performáticas, outras mais oratórias, como ocorre em Ilha das Flores (1989).

<sup>36</sup> John Grierson (2015), que esteve à frente da escola britânica de documentários, lançou “Primeiros princípios do documentário” na década de 1930, em que já enfatizava o aspecto da criação envolvido no processo, alertando que ele pode se alternar entre a descrição e o drama. Mesmo assim, destacava a necessidade de se obter “material natural”, ou da “vida in loco”, distinto dos chamados filmes de estúdio: “Acreditamos que o ator original (ou nativo) e a cena original (ou nativa) são os melhores guias para uma interpretação do mundo moderno projetado na tela” (GRIERSON, 2015, p. 23).

<sup>37</sup> O diretor, Robert Flaherty, conta que selecionou os esquimós inuítes que entrariam no filme, em uma espécie de *casting* de atores, e escolheu como protagonista uma liderança do grupo. Com Nanook, reencenou muitas situações.

<sup>38</sup> Os Irmãos Lumière criaram o cinema de registro; já George Méliès é considerado o pai dos efeitos especiais no cinema, criador do entretenimento, do cinema como arte da ilusão.

diferenciava o que era o sujeito no seu cotidiano, do sujeito entrevistado-personagem. No cotidiano, disse ele, as pessoas são tão naturais como artificiais (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2014)<sup>39</sup>.

No caso da gravação do diálogo com a Joana não houve reencenação, todo o diálogo foi gravado em uma única tomada de cerca de 45 minutos. O momento serviu para revelar as minhas inquietações sobre o processo fílmico, e passada a tensão que marca o início da operação, como a checagem para o funcionamento dos equipamentos, nos esquecemos de que estávamos sendo gravadas. Foi uma conversa de trabalho para compartilhar dúvidas sobre o desenvolvimento do filme, dentre elas, a de que eu estivesse com uma participação excessiva no doc, o que poderia escorregar para um tom narcísico ou autobiográfico, diferentemente do tom de uma ontologia fílmica e familiar em que estava interessada

Havia ainda a preocupação de avançar nos limites, seja da confiança da minha família em mim, seja pelo cuidado relacionado à imagem das que já não estão aqui. O documentário se alicerça fortemente na maneira (ética) de se relacionar com o tema e os personagens, pois estes serão impactados pela fabulação do diretor durante e após o processo de produção documental, nos diz Salles (2015). Por último, a dúvida sobre a adequação ou não de compartilhar os caminhos do doc com o grupo de pesquisa do *Oficinando em Rede*<sup>40</sup>, que fez parte de toda a elaboração da minha tese. Após assistir as duas entrevistas, as fotos e registros, Joana ponderou que o documentário estava fortemente ancorado no núcleo familiar, com pontos de criação de tensão no interior do próprio núcleo. Trazer as interações relacionadas à pesquisa e à tese poderia tirar a força da narrativa da história familiar.

### *5.2.3 Um novo sentido produzido sobre a história roteirizada: a montagem (pós-produção)*

Segundo Puccini (2012) o processo de edição/montagem, se inicia no roteiro, que está dividido entre roteiro literário (com indicação das cenas a serem usadas), e roteiro técnico (com a transcrição e decupagem dos planos. No caso de *Julieta*, e para fins de entendimento do procedimento de análise levado a cabo na tese, vou trabalhar apenas com a ideia de versões, roteiro I e roteiro final. O roteiro é peça intencional, aberta para os sentidos formados pelos sujeitos que realizam a montagem do filme, uma especialidade cinematográfica que envolve

---

<sup>39</sup> Por ter trabalhado ao longo da trajetória fílmica especialmente com histórias de vida, o diretor não estava preocupado com a verdade factualizada do ocorrido narrado pelos entrevistados, e sim da verdade do encontro entre cineastas, atores, atores sociais e o dispositivo fílmico.

<sup>40</sup> Grupo de pesquisa que integro e que congrega estudos na interface entre cognição, tecnologia e processos cognitivos.



diferenciava o que era o sujeito no seu cotidiano, do sujeito entrevistado-personagem. No cotidiano, disse ele, as pessoas são tão naturais como artificiais (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2014)<sup>39</sup>.

No caso da gravação do diálogo com a Joana não houve reencenação, todo o diálogo foi gravado em uma única tomada de cerca de 45 minutos. O momento serviu para revelar as minhas inquietações sobre o processo fílmico, e passada a tensão que marca o início da operação, como a checagem para o funcionamento dos equipamentos, nos esquecemos de que estávamos sendo gravadas. Foi uma conversa de trabalho para compartilhar dúvidas sobre o desenvolvimento do filme, dentre elas, a de que eu estivesse com uma participação excessiva no doc, o que poderia escorregar para um tom narcísico ou autobiográfico, diferentemente do tom de uma ontologia fílmica e familiar em que estava interessada

Havia ainda a preocupação de avançar nos limites, seja da confiança da minha família em mim, seja pelo cuidado relacionado à imagem das que já não estão aqui. O documentário se alicerça fortemente na maneira (ética) de se relacionar com o tema e os personagens, pois estes serão impactados pela fabulação do diretor durante e após o processo de produção documental, nos diz Salles (2015). Por último, a dúvida sobre a adequação ou não de compartilhar os caminhos do doc com o grupo de pesquisa do *Oficinando em Rede*<sup>40</sup>, que fez parte de toda a elaboração da minha tese. Após assistir as duas entrevistas, as fotos e registros, Joana ponderou que o documentário estava fortemente ancorado no núcleo familiar, com pontos de criação de tensão no interior do próprio núcleo. Trazer as interações relacionadas à pesquisa e à tese poderia tirar a força da narrativa da história familiar.

### *5.2.3 Um novo sentido produzido sobre a história roteirizada: a montagem (pós-produção)*

Segundo Puccini (2012) o processo de edição/montagem, se inicia no roteiro, que está dividido entre roteiro literário (com indicação das cenas a serem usadas), e roteiro técnico (com a transcrição e decupagem dos planos. No caso de *Julieta*, e para fins de entendimento do procedimento de análise levado a cabo na tese, vou trabalhar apenas com a ideia de versões, roteiro I e roteiro final. O roteiro é peça intencional, aberta para os sentidos formados pelos sujeitos que realizam a montagem do filme, uma especialidade cinematográfica que envolve

---

<sup>39</sup> Por ter trabalhado ao longo da trajetória fílmica especialmente com histórias de vida, o diretor não estava preocupado com a verdade factualizada do ocorrido narrado pelos entrevistados, e sim da verdade do encontro entre cineastas, atores, atores sociais e o dispositivo fílmico.

<sup>40</sup> Grupo de pesquisa que integro e que congrega estudos na interface entre cognição, tecnologia e processos cognitivos.

### 5.2.2.1 Os diálogos na *encenação*

Previ então que a primeira interação dialógica envolvendo reflexões sobre o fazer fílmico seria com a Joana, a montadora do filme. A gravação foi feita sem a presença do Pedro, que tinha outro compromisso. Arrumei o tripé, posicionei o celular sobre o equipamento, defini um quadro para a captação e dei *play*. No *frame* retirado do documentário (Figura 23) pode-se ver o gravador sobre a mesa entre os dois computadores.

**Figura 23** – Joana e eu olhando as cenas captadas do documentário



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*.

Era uma cena planejada, sim, mas não artificial, porque apresentava um evento previsto ou possível – dependendo da dinâmica de trabalho estabelecida – na prática fílmica, ou seja, o encontro entre a direção e a montagem para discutir o segundo tratamento do roteiro. A diferença, na perspectiva meta, é que o evento estava previsto para ser incorporado à cena fílmica e se propunha a desdobrar o que ocorria até então. Não havia como fingir que a câmera não estava gravando. A máquina opera e as relações em cena se estabelecem *com e a partir* do dispositivo de filmagem. A realização documental é por si a criação de um mundo a partir de um campo de força em que as relações e o conhecimento coemergem das condições de gravação. O documentarista Eduardo Coutinho, por exemplo, se interessava pelos mundos produzidos por seus entrevistados quando alçados à condição de personagem. Por isso ele

diferenciava o que era o sujeito no seu cotidiano, do sujeito entrevistado-personagem. No cotidiano, disse ele, as pessoas são tão naturais como artificiais (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2014)<sup>39</sup>.

No caso da gravação do diálogo com a Joana não houve reencenação, todo o diálogo foi gravado em uma única tomada de cerca de 45 minutos. O momento serviu para revelar as minhas inquietações sobre o processo fílmico, e passada a tensão que marca o início da operação, como a checagem para o funcionamento dos equipamentos, nos esquecemos de que estávamos sendo gravadas. Foi uma conversa de trabalho para compartilhar dúvidas sobre o desenvolvimento do filme, dentre elas, a de que eu estivesse com uma participação excessiva no doc, o que poderia escorregar para um tom narcísico ou autobiográfico, diferentemente do tom de uma ontologia fílmica e familiar em que estava interessada

Havia ainda a preocupação de avançar nos limites, seja da confiança da minha família em mim, seja pelo cuidado relacionado à imagem das que já não estão aqui. O documentário se alicerça fortemente na maneira (ética) de se relacionar com o tema e os personagens, pois estes serão impactados pela fabulação do diretor durante e após o processo de produção documental, nos diz Salles (2015). Por último, a dúvida sobre a adequação ou não de compartilhar os caminhos do doc com o grupo de pesquisa do *Oficinando em Rede*<sup>40</sup>, que fez parte de toda a elaboração da minha tese. Após assistir as duas entrevistas, as fotos e registros, Joana ponderou que o documentário estava fortemente ancorado no núcleo familiar, com pontos de criação de tensão no interior do próprio núcleo. Trazer as interações relacionadas à pesquisa e à tese poderia tirar a força da narrativa da história familiar.

### *5.2.3 Um novo sentido produzido sobre a história roteirizada: a montagem (pós-produção)*

Segundo Puccini (2012) o processo de edição/montagem, se inicia no roteiro, que está dividido entre roteiro literário (com indicação das cenas a serem usadas), e roteiro técnico (com a transcrição e decupagem dos planos. No caso de *Julieta*, e para fins de entendimento do procedimento de análise levado a cabo na tese, vou trabalhar apenas com a ideia de versões, roteiro I e roteiro final. O roteiro é peça intencional, aberta para os sentidos formados pelos sujeitos que realizam a montagem do filme, uma especialidade cinematográfica que envolve

---

<sup>39</sup> Por ter trabalhado ao longo da trajetória fílmica especialmente com histórias de vida, o diretor não estava preocupado com a verdade factualizada do ocorrido narrado pelos entrevistados, e sim da verdade do encontro entre cineastas, atores, atores sociais e o dispositivo fílmico.

<sup>40</sup> Grupo de pesquisa que integro e que congrega estudos na interface entre cognição, tecnologia e processos cognitivos.

escolas teóricas e o desenvolvimento de microidentidades relacionadas aos acoplamentos tecnológicos e repertório estético. O roteiro é uma peça fundamental para o trabalho de montagem, ao ordenar os eventos que compõem a narrativa, bem como hierarquizar as falas dos personagens que compõe a cena. Mas não determina a forma final do documentário, pois o que funciona planejadamente no papel pode não produzir sentidos para a diegese fílmica. Na montagem, há a preocupação de escolher os planos a serem utilizados ajustar o tempo dos planos com vistas a dar ritmo às sequências de imagens, estabelecer os cortes das cenas, identificar as trilhas sonoras, enfim, contar a história com som e imagem, o que significa muitas vezes realizar um novo roteiro. No metadocumentário *Julieta* todo o processo de montagem e suas especificidades técnicas ficou para a Joana, que utilizou seus próprios equipamentos para o trabalho. Os roteiros encaminhados por mim serviram como guia, aos quais Joana acrescentou suas próprias decupagens de todas as cenas gravadas, mapeando as possibilidades audiovisuais. Só depois pode nos chamar para assistir ao que se classifica como "primeiro corte", em que não são feitos os ajustes finos. A ideia era de que este momento se constituísse em uma nova dobra, um novo centro de força da cena fílmica formada a partir das distinções do fundo constituído.

**Figura 24** – Diretor de Fotografia (Pedro), Montagem (Joana) e eu



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*.

O momento foi bastante importante para revelar as afetações guiadas perceptivamente pelos participantes em interação, tendo em vista o fato de se estar perseguindo uma ética-estética performada na própria ontologia da obra.

Joana – A gente tem esses vai e vem de metalinguagem e acho que ele se perde um pouco mais no final assim e acho que tem muitas coisas que podem ser cobertas, e cortezinhos porque tem muita hesitação, não quis deixar muito dilatado.

diferenciava o que era o sujeito no seu cotidiano, do sujeito entrevistado-personagem. No cotidiano, disse ele, as pessoas são tão naturais como artificiais (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2014)<sup>39</sup>.

No caso da gravação do diálogo com a Joana não houve reencenação, todo o diálogo foi gravado em uma única tomada de cerca de 45 minutos. O momento serviu para revelar as minhas inquietações sobre o processo fílmico, e passada a tensão que marca o início da operação, como a checagem para o funcionamento dos equipamentos, nos esquecemos de que estávamos sendo gravadas. Foi uma conversa de trabalho para compartilhar dúvidas sobre o desenvolvimento do filme, dentre elas, a de que eu estivesse com uma participação excessiva no doc, o que poderia escorregar para um tom narcísico ou autobiográfico, diferentemente do tom de uma ontologia fílmica e familiar em que estava interessada

Havia ainda a preocupação de avançar nos limites, seja da confiança da minha família em mim, seja pelo cuidado relacionado à imagem das que já não estão aqui. O documentário se alicerça fortemente na maneira (ética) de se relacionar com o tema e os personagens, pois estes serão impactados pela fabulação do diretor durante e após o processo de produção documental, nos diz Salles (2015). Por último, a dúvida sobre a adequação ou não de compartilhar os caminhos do doc com o grupo de pesquisa do *Oficinando em Rede*<sup>40</sup>, que fez parte de toda a elaboração da minha tese. Após assistir as duas entrevistas, as fotos e registros, Joana ponderou que o documentário estava fortemente ancorado no núcleo familiar, com pontos de criação de tensão no interior do próprio núcleo. Trazer as interações relacionadas à pesquisa e à tese poderia tirar a força da narrativa da história familiar.

### *5.2.3 Um novo sentido produzido sobre a história roteirizada: a montagem (pós-produção)*

Segundo Puccini (2012) o processo de edição/montagem, se inicia no roteiro, que está dividido entre roteiro literário (com indicação das cenas a serem usadas), e roteiro técnico (com a transcrição e decupagem dos planos. No caso de Julieta, e para fins de entendimento do procedimento de análise levado a cabo na tese, vou trabalhar apenas com a ideia de versões, roteiro I e roteiro final. O roteiro é peça intencional, aberta para os sentidos formados pelos sujeitos que realizam a montagem do filme, uma especialidade cinematográfica que envolve

---

<sup>39</sup> Por ter trabalhado ao longo da trajetória fílmica especialmente com histórias de vida, o diretor não estava preocupado com a verdade factualizada do ocorrido narrado pelos entrevistados, e sim da verdade do encontro entre cineastas, atores, atores sociais e o dispositivo fílmico.

<sup>40</sup> Grupo de pesquisa que integro e que congrega estudos na interface entre cognição, tecnologia e processos cognitivos.

escolas teóricas e o desenvolvimento de microidentidades relacionadas aos acoplamentos tecnológicos e repertório estético. O roteiro é uma peça fundamental para o trabalho de montagem, ao ordenar os eventos que compõem a narrativa, bem como hierarquizar as falas dos personagens que compõe a cena. Mas não determina a forma final do documentário, pois o que funciona planejadamente no papel pode não produzir sentidos para a diegese fílmica. Na montagem, há a preocupação de escolher os planos a serem utilizados ajustar o tempo dos planos com vistas a dar ritmo às sequências de imagens, estabelecer os cortes das cenas, identificar as trilhas sonoras, enfim, contar a história com som e imagem, o que significa muitas vezes realizar um novo roteiro. No metadocumentário *Julieta* todo o processo de montagem e suas especificidades técnicas ficou para a Joana, que utilizou seus próprios equipamentos para o trabalho. Os roteiros encaminhados por mim serviram como guia, aos quais Joana acrescentou suas próprias decupagens de todas as cenas gravadas, mapeando as possibilidades audiovisuais. Só depois pode nos chamar para assistir ao que se classifica como "primeiro corte", em que não são feitos os ajustes finos. A ideia era de que este momento se constituísse em uma nova dobra, um novo centro de força da cena fílmica formada a partir das distinções do fundo constituído.

**Figura 24** – Diretor de Fotografia (Pedro), Montagem (Joana) e eu



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*.

O momento foi bastante importante para revelar as afetações guiadas perceptivamente pelos participantes em interação, tendo em vista o fato de se estar perseguindo uma ética-estética performada na própria ontologia da obra.

Joana – A gente tem esses vai e vem de metalinguagem e acho que ele se perde um pouco mais no final assim e acho que tem muitas coisas que podem ser cobertas, e cortezinhos porque tem muita hesitação, não quis deixar muito dilatado.

[...] Acho que a gente tem momentos que são muito bons, de significado, de entender, de conseguir enxergar esta relação de todas elas, né... Ah, e a trilha, eu baixei uma trilha, mas acho que pode ter outros momentos também e outros pode ter mais momentos de silêncio, ou comentários de vocês combinando coisas, ajeitando a gambiarra, são coisas que com mais tempo se consegue melhorar bastante... Como é o primeiro corte...

[...] Acho que depois a gente vai ganhando mais da Vó Julieta. Acho que no final cai na tua avó, e como a personalidade dela vem a partir destas mulheres....

Pedro – Eu gostei muito quando entrou a trilha, e me fazia tão bem que eu gostaria de ter um pouco mais, ter mais.

Luciana – Esta relação meta às vezes corta um pouco o clima de amor, compreensão, mas era a proposta de unir as duas coisas.

Com relação à sonorização, fica muito delicado quando entra o pianinho, e a relação é muito delicada mesmo. (Decupagem parcial – Diálogo da equipe após o primeiro corte – Apêndice B)

Apesar de ter sido uma boa reunião de trabalho, decidimos não incorporar as cenas ao filme e um dos motivos era que várias questões apontadas iriam ser modificadas, o que poderia gerar uma quebra de sentido, promover lapsos que poderiam tirar o engajamento na narrativa. Como é possível ver no diálogo, havia dois campos de força bem estabelecidos no primeiro corte do doc, o da história da mulher da família da minha avó, e a história de contar a história das mulheres da família da minha avó. Essas duas histórias estavam unidas por eventos, hierarquizadas entre principais e secundários, que eram envolvidos em causalidades a partir de intencionalidades (POPOVA, 2015). Mas de alguma forma estávamos concordando que o núcleo central de maior força do doc era a experiência temporal de memória das duas personagens sobre as escolhas da minha avó e das irmãs delas, e que era necessário dar mais expressão ao que tinha se revelado nas entrevistas. Pensando em cognição social de maneira alargada, as histórias dessas mulheres ajudavam a organizar ideias de gênero, de autonomia do corpo, de relações possíveis a partir da convivência no interior da família. Esse núcleo narrativo precisava ser reforçado, era necessário voltar a campo e captar novamente os registros com vistas à experimentação do tempo passado. As fotos da Figura 25 já foram captadas com esse intuito, de ampliar a experiência temporal passada a partir das histórias relatadas.

**Figura 25** – *Frames* de fotos de família utilizadas no documentário



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*.

Já as cenas que revelavam dobras sobre o documentário formavam o evento secundário, e o desafio da montagem era não as burocratizar, mantê-las como fator de coordenação das comunicações, mas operando no presente constituído fílmico, conectado aos eventos principais. Assim que a última etapa dialógica *encenada* com vistas a produzir dobras sobre si foi quando as duas entrevistadas (minha mãe e minha irmã) assistiram ao segundo corte do documentário, após as mudanças solicitadas depois da primeira montagem. Era uma ação que estabelecia uma nova linha de força e alterava mais uma vez o campo fenomenal para o doc. Nesse caso, as retratadas ainda teriam espaço para compartilhar os sentidos produzidos na experiência de se verem como personagens do filme. O procedimento era semelhante ao que foi empreendido em *Crônica de um Verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, quando os atores sociais foram colocados em uma sala de cinema para assistirem ao que havia sido gravado com eles antes do filme ser finalizado. Tanto em *Crônica* como em *Julieta*, a ideia era de criar certa tensão fílmica ao expor o filme para o escrutínio dos entrevistados, arriscar receber suas impressões.

No caso do doc *Julieta*, à questão ético-estética estava aliada um compromisso previsto no Tecele (Anexo A) de assistir ao documentário após finalizado. A avaliação das duas sobre a segunda versão editada até aquele momento foi de entendimento e consentimento para avançar nas etapas seguintes. A relação de implicação afetiva era explícita, e as exclamações de apoio devem também ser entendidas neste contexto. O evento criado (entrevista) abriu espaço também para que elas falassem mais sobre a memória produzida a partir das fotos, sobre aprendizagens familiares, dando lugar a outras histórias que tinham sentido para o núcleo metalinguístico da narrativa, para a narrativa ligada à temporalidade.



### 5.2.3.1 Terceiro e último corte do doc-tese Julieta

O primeiro *take* do documentário é um plano aberto da sala, revelando a ação de organização de uma cena. A retratada em questão (eu), surge dispondo os álbuns de fotografia sobre a mesa. Os *takes* seguintes, variando entre abertos e fechados remetem à produção de memória a partir de fotos antigas. Como na cena em que estamos (Juliana e eu) sentadas na cama rodeadas por álbuns: “Olha só, a vó, que linda”, diz minha irmã. Na sequência, minha voz em *off* pergunta: “Posso levar estas fotos, mãe?”. “Claro, querida”, ela responde também em *off*, coberto por fotos. Nos dois primeiros minutos do doc os espectadores vão recebendo pistas de que a obra que aparece acabada está também em produção, “obra em germe”, há um documentário sendo produzido e um documentário pronto. No documentário sendo produzido, vemos uma de suas etapas, a montagem. A quarta cena do doc é formada por um plano de conjunto que coloca em quadro a Joana (montadora do filme) e eu. Ambas estamos diante da tela do computador. No processo de montagem, as ações perceptivas são mobilizadas para perscrutar as cenas a partir de *frames*<sup>41</sup>, habilidade pouco desenvolvida para quem não está na função. É o trabalho da Joana, mas o meu, naquele momento, que ainda desenhava o roteiro de edição, era ouvir a avaliação dela para a potência dos trechos na montagem. Há dúvidas, hesitação, para o cumprimento desta tarefa:

Montagem aqui com a Joana, papos de montagem. Daí ‘tou com várias dúvidas, claro. Pensei em abrir, né, tem uma parte da mãe que tá muito engraçada, a primeira parte aí dela, eu peço para ela ler, ela pegou um óculos veio do pai, que ela vivia falando... (Roteiro – Versão final – Apêndice C)

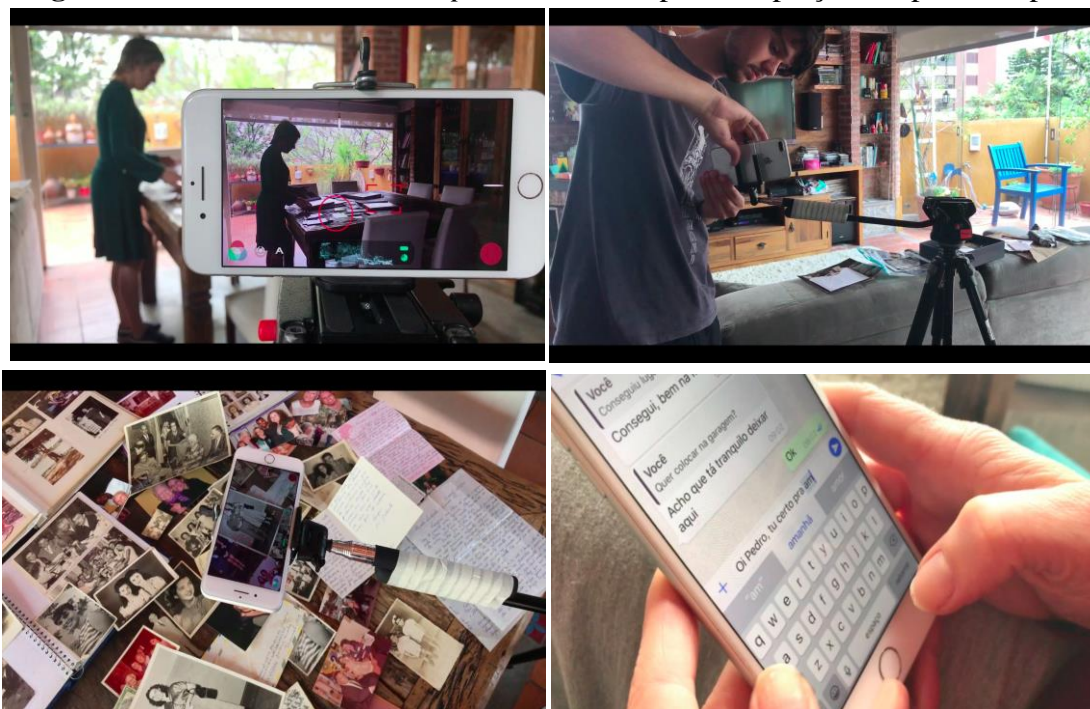
O documentário, conforme no diz Rezende (2013) se produz pela prática, realizada sob “determinadas condições de produção, na produção concreta do filme” (p. 73). Ao colocar o filme no filme, abrimos uma janela ético-estética para dar visibilidades a esta prática, pois o meta é objeto de observação do 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. A ação meta expõe as construções de sentido participativo, e, na enação, o significativo não está restrito à fala. Os sentidos são produzidos a partir de afetações distinguidas pela estrutura atual dos sujeitos, estrutura que é efeito do histórico de acoplamentos recorrentes e recursivos que lhes permitem perceber e, assim, distinguir. No documentário, como na vida, aprendemos em interação com os demais agentes sociais, e é na modulação com eles que as nossas ações perceptivas se codeterminam.

---

<sup>41</sup> Cada um dos quadros ou imagem fixa de um produto audiovisual.

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. Como nos lembra Lèvy (2010), o acoplamento com diferentes possibilidades de pensamento e linguagem, por isso, são tecnologias da inteligência. Nos *frames* que integram a Figura 26, vemos as materialidades que o compõem, como o *smartphone*, utilizado para a captação. Ao olhar o mundo pela lente da câmera, temos um quadro bastante diverso do que teríamos sem o equipamento. Como comentado na seção 5.1.3, o acoplar-se tecnologicamente implica em cognição incorporada. Quando se coloca o olho na câmera e através dela enxerga-se o ambiente, criam-se novos “*selfs*”, somos afetados por novos elementos que sem a moldura não produziam sentidos. Ao disparar a máquina, temos uma cena, personagens, uma verdade fílmica configurada por processos maquínicos. O acoplamento com a tecnologia cognitiva demanda usos inventivos. A Figura 26 revela a gravação da gravação da cena. Nos quatro *frames* é possível ver que a pan (movimento) da câmera só pode ser concretizada a partir de uma apropriação inventiva da técnica de gravar. A fita crepe utilizada para manter o *minipod* que segura o *smartphone* atado ao tripé, revela por si só a gambiarra (BRUNO, 2017) o enjambrado da descoberta, soluções típicas de sociedades em desenvolvimento como a do Brasil, que buscam nos (parcos) recursos disponíveis arranjos possíveis para desenvolver objetos da cultura resignificando os objetos técnicos.

**Figura 26** – *Frames* com o *smartphone* utilizado para a captação em primeiro plano



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*.

Os acoplamentos com as tecnologias cognitivas são parte desta ontologia empenhada na estética fílmica. Ao expor sua ontologia, propõe um olhar circular, desacomodando posições definidas e separadas para a produção de um doc: de um lado os realizadores, do outro o objeto a ser documentado, ou de uma parte os equipamentos, de outra, a estética fílmica. Ou ainda, a divisão entre entrevistados e realizadores.

O documentário, como linguagem que é, opera por conotação a partir de coordenações consensuais de conduta que se constituem situadamente neste domínio. Nas cenas que selecionamos a seguir, temos pistas para pensar que no cinema, a metalinguagem é uma operação que revela a busca por engajamentos nos processos comunicacionais, coordenação consensual de conduta conotadas pelos interatores. Essa busca se dá para dentro e para fora do filme. Como um dentro, nos referimos ao processo de produção de sentido participativo que ocorre no interior do filme, seja a partir do diálogo dos realizadores (consigo próprios) na condição de observadores de si<sup>42</sup>, seja pelos diálogos dos realizadores com os participantes do filme (entrevistados, diretor, equipe). Para fora, ou externo, como explicaremos melhor nas seções seguintes, 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 fílmicas, entre outros aspectos.

A linguagem é ação performativa, e o doc é o performar de questões existenciais no mundo a partir das suas etapas, uma delas passa pela seleção dos trechos das entrevistas. O *frame* expresso na Figura 25 revela um plano conjunto em que a Joana e eu aparecemos praticamente de costas para a câmera e de frente para a tela do computador que traz o depoimento da personagem. Pelo ecrã, vemos a entrevistada (minha mãe) colocando os óculos. Esta ação se desdobra em outras duas cenas:

- 1) a que traz a entrevistada já lendo o termo de esclarecimento livre esclarecido que dá conta de que se trata de uma pesquisa (Figura 27);
- 2) e a cena da cena, quando as duas entrevistadas (minha irmã e minha mãe) aparecem assistindo à continuação do mesmo trecho, mas pela tela da televisão na sala da casa delas (Figura 28).

A sequência inaugura o bom humor presente na atuação das duas personagens, mas também guarda um ponto de tensão e atenção para os interatores e os espectadores, pois diz

---

<sup>42</sup> Como ocorre em Santiago (2007).

respeito à implicação ética da produção do documentário e sua ligação com uma pesquisa acadêmica.

1) INT. CASA DA MÃE

Mãe: Onde é que eu tenho que ler? (pausa) Eu tenho que ler tudo isso?

(Segue risos e a leitura de um trecho do termo de consentimento):

“É parte do compromisso ético da pesquisa também disponibilizar a visualização do documentário para vocês participantes no processo de montagem das cenas”...

(Roteiro – Versão final – Apêndice C)

Neste caso, as produções simbólicas que formam a diegese fílmica seguem a linguagem metadocumental. As cenas foram cortadas tendo como fio condutor a leitura do termo, que se inicia na fala da minha mãe e segue na da minha irmã.

(Juliana)

Neste sentido se faz necessário o alerta sobre os riscos emocionais relacionados à exposição da memória ligada aos ancestrais de vocês, participantes...Mesmo que as antecipadas já tenham falecido há muito tempo, a memória atualizasse no presente, promove diferenças que podem gerar eventual desconforto... (Roteiro – Versão final – Apêndice C)

Na estética fílmica, a ética não é elemento apartado, mas constitutivo. A produção de memória também pode gerar constrangimentos, especialmente se ligada a situações sensíveis sobre a família, contracepção, maternidade, que seriam trazidas no documentário. A assinatura do termo de compromisso é elemento ontológico da produção do doc Julieta, incorporado à cena.

**Figura 27** – Minha mãe e minha irmã lendo o Tecele



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*.

A metalinguagem traz para o filme os sentidos produzidos na experiência de construção da história a partir do que é significativo. Os significados não existem em si, são formados pelos sentidos, partem da experiência do conhecer. E aí entra outro elemento para compreender como se aprende. Nós só conhecemos quando interpretamos:

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, 1991, p. 19)

A interpretação de ações, a produção de significados está ligada à percepção de causalidades dos eventos, incluindo as interações sociais como nos diz Popova (2015), e, no caso da metalinguagem fílmica, é proposição desta tese que a percepção de causalidade é reforçada pela geração de *feedback*, outro componente comunicacional. O *feedback* é a confirmação de um entendimento a partir da intencionalidade dos sujeitos em coordenação, e tem valor na geração do engajamento comunicacional. No caso do doc Julieta, vemos a geração de *feedback* nos momentos de interação, seja entre os realizadores e os entrevistados, ou entre os próprios realizadores. Um exemplo é quando o documentário pronto está sendo mostrado para as entrevistadas, com vistas ao escrutínio das mesmas como mostra a Figura 28.

**Figura 28** – Cena em que minha irmã e minha mãe assistem ao documentário



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*.

A imagem expressa sentidos corpóreos, para além das palavras proferidas, como o sorriso, o maneio com a cabeça, revelam que a percepção é uma ação guiada 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.

Dag: Olha que legal, hein, aí eu achei lindo...Não achou, Ju?

Ju: Ficou a coisa mais linda...

[...]

Ju: Na minha parte, as falas eu gostei, mas se a voz pudesse ser de outra pessoa, pudesse botar o que eu falasse com um pessoa diferente...(risos)

Luciana: Tem muita gente que não se gosta no vídeo...

Dag: Eu me gosto...Eu não sou nenhuma maravilha, mas para mim foi bom... Para mim está perfeito. Eu achei que ficou muito verdadeiro, muito legal. Eu gostei...

(risos gerais)

Ju: Ficou muito lindo o teu trabalho... Ficou lindo o trabalho de vocês...

(Roteiro – Versão final – Apêndice C)

No caso, o *feedback* foi não apenas de entendimento, como de apoio à intencionalidade comunicacional. Mesmo que fosse de discordância, ainda assim seria *feedback*, que tem como principal objetivo coordenar ações a partir da coordenação de ações. Há uma produção de sentido participativo que passa a ser evidenciada, seja para os realizadores (que se colocam na tarefa de buscar a reflexão sobre o fazer), seja para os espectadores. O documentário expunha muito as opções íntimas das mulheres da família, a partir das próprias falas delas:

#### 14. INT. SALA DA MÃE

Luciana: Que lembrança que tu tem disso, né? Isso era uma coisa natural? Várias mulheres sem filhos?

Dag: Para nós era, naturalíssimo. A vó sempre achava um absurdo uma mulher que tinha muitos filhos, visto que ela tinha tido 13. A família não era parideira.

Luciana: Não era genética?

Dag: Não, era controle. Nunca foi um assunto que fosse tabu. Eu me lembro desde que me conheço por gente, das gotas. Minha mãe botou gota, minha tia esposa do meu tio teve um filho botou gota, as minhas tias todas.

(Roteiro – Versão final – Apêndice C)

#### 5.2.4 Produção de sentido participativa com a audiência (intencional)

Seguindo a perspectiva de Popova (2015), de que as histórias literárias são empreendimentos que ajudam a organizar a experiência dos leitores a partir do engajamento dos mesmos aos eventos narrados, podemos dizer então que a metalinguagem, a partir tanto dos diálogos relacionados ao fazer fílmico, quanto dos elementos áudio-imagéticos que compõem a narrativa, nos dá pistas sobre a organização fílmica a partir de um evento que se liga ao todo da história. São efeitos produzidos naquele domínio cognitivo, o domínio da filmagem, da montagem, em que compartilham um mundo de significados. É uma operação de *sense making* realizada pelos sujeitos que participam da validação de sentidos.

**Figura 29** – Cenas que promovem a percepção metalinguística



Minha mãe captada pela câmera e da montadora e eu olhando a cena.  
Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen*.

Como foi apontado na seção 5.2.2.1, a conversa com a Joana foi também um momento para discutir os caminhos do documentário, coordenar pontos de vista. Era fundamental ouvi-la, compartilhar as preocupações éticas com ela, que editaria o filme. 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)

O documentário é uma narrativa contada com áudio e vídeo. Ao assisti-la, 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, e estas são desenvolvidas na câmera utilizada,

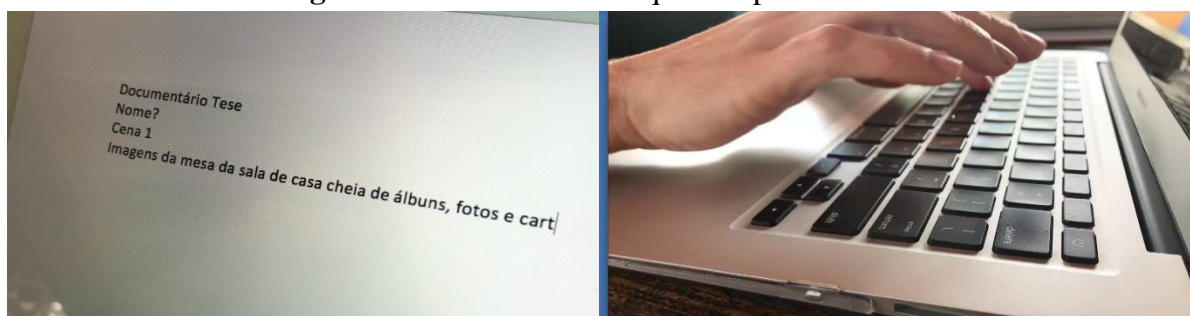
nos planos escolhidos, nos ângulos pensados, a sonorização mais ou menos realista. Os espectadores participam da produção de sentido fílmica de forma intersubjetiva. A fruição se dá por fluxo, os elementos formam um todo fílmico, e são assim percebidos pela audiência, ou por corpos fílmicos, no entendimento 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. 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 em uma certa atmosfera afetiva, influenciando assim profundamente a forma como percebemos as coisas e lhes respondemos”.

Os atos intencionais, assim, 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.

Entendemos que ao colocar o filme no filme, revelar sua gramática fílmica composta a partir da roteirização, pela codeterminação das materialidades disponíveis (cartas escritas, fotos antigas) (Figura 30), a metalinguagem no documentário quer engajar a audiência com vistas à ampliação de domínios cognitivos a partir de novas habilidades sensório-motoras para produções de sentido envolvendo um certo *know-how* da história e não apenas um saber-sobre a história.



**Figura 30** – Materialidades que compõem o filme



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen.*

Há um convite implícito para que o espectador forme sentidos a partir das perturbações e afetações sentidas pelos que estão no comando da câmera ou em frente a ela. Na sequência da Figura 31, temos um momento chamado no jargão cinematográfico de “quebra da quarta parede”, quando a barreira invisível que separa o espectador dos personagens desaparece, quebrando a ilusão do público de que aquele momento era independente da filmagem. Conforme abordamos na seção 4.3 deste trabalho, Andrade (1999) utiliza a *Corrida de Automóveis para Meninos* (1914), de Chaplin, como exemplo do filme que fala "sobre o cinema", ou seja, um filme que escancara o seu funcionamento. Em *Julieta*, experimentamos esse formato, de trazer a câmera não como observadora oculta, mas participativa, que chama a cena para si. Essa foi uma sugestão feita pela Joana e pelo Pedro em uma das nossas reuniões de trabalho. As tomadas de quebra da quarta parede têm um quê de ludicidade, de experimentação da forma cinema e suas possibilidades como jogo simbólico que é possibilitado pelo maquinário estético. E o jogo implica em uma trucagem verdadeira da *encenação* fílmica.

**Figura 31** – Quebra da quarta parede: minha mãe e minha irmã olhando para a câmera



Fonte: JULIETA (2019). *Printscreen.*

Como defendemos em Kraemer (2019), ao analisar o metadocumentário *Três Crimes e uma Sentença* (2015), a ação meta convoca a todos, incluindo os próprios realizadores, a abrirem espaço para reflexão/compreensão/pensamento sobre as ações que tornaram possível o próprio filme, as intencionalidades e causalidades da verdade fílmica. 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 que torna o próprio doc uma operação cognitiva para a experiência do fazer fílmico. 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 a seguir:

#### 24. INT. CASA JOANA

Misto de imagens da minha conversa com a Joana na casa dela, e da casa da mãe, no momento em que as duas assistem ao documentário depois do primeiro corte...

Luciana – Tem um pisar em ovos assim, a relação de amor é muito grande. É uma relação de tensão, gostaram não gostaram.

Joana – Tem a tua expectativa né...A expectativa delas né em relação ao material de se vê... (Roteiro – Versão final – Apêndice C)

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 fílmicas), 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* fílmico. 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 consequências 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 fílmicas 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 e atraso nos movimentos da imagem (*slow* ou *speed*). 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 e nos sujeitos, ela também age, contribuindo para o mundo fílmico, pois as significâncias enatuam performando o metadocumentário, distinções que podem se transformar ainda em análises ou novas realizações caracterizadas neste formato ético-estético.

## 6 CONCLUSÕES

“Caminhante, são tuas pegadas  
o caminho e nada mais;  
caminhante, não há caminho,  
se faz caminho ao andar.”  
(Antonio Machado)

Abro a última etapa deste trabalho com um verso bastante citado por Francisco Varela (1987) que diz muito sobre como passei a compreender a cognição e sobre como vivi a experiência de produzir esta tese nos últimos quatro anos. O trecho destacado serviu de norte para abrir estradas interdisciplinares formadas por teorias até então não desbravadas por esta peregrina do campo da comunicação, formada a partir de um historial representacionista do conhecimento, mas profundamente estimulada pelas abordagens que tomam o conhecer como processo ontológico.

Estudar a teoria autopoietica de Humberto Maturana e a teoria enativa de Francisco Varela é e foi um acontecimento cognitivo com valência no meu existir de educadora e jornalista/documentarista. Mesmo que densas, difíceis de ser incorporadas em um primeiro momento, ambas as teorias me deram elementos para pensar a cognição pelo viés de uma política que classifico como generosa para com o sujeito cognoscente, na medida em que coloca no mesmo patamar e de forma codeterminada o ser, o ambiente e os processos vivenciais, sem hierarquizar, de antemão, os fatores que incidem nos processos de aprendizagem. A própria tecnologia, questão para esta tese e para o programa de pesquisa em Informática na Educação, é um dos fatores constituintes de conhecimento, opera o saber, mas só age nos sujeitos quando acoplados, viabilizando recorrências, hábitos, produzindo *breakdowns* e novas formas de ser.

A experiência é questão central para compreender a mente (THOMPSON, 2007), que por sua vez não está restrita à dinâmica cerebral, mas ao organismo como um todo e seus acoplamentos, a um corpo que sente, treme, se arrepia, chora e ri. Nesse sentido, entendo que a autopoiese e a enação são teorias sensíveis, com janelas teóricas para incluir na pesquisa as subjetividades e a consciência experienciadas, nos dando pistas para pensar sobre o que nos afeta, o que nos transforma, e ao nos transformar modifica também o mundo que nos envolve. Em um país com tanta desigualdade de acesso ao conhecimento como o nosso, considero que essa abordagem merece mais atenção das pesquisas em cognição, pois traz a humanidade para o centro do debate e toma como questão científica o pensamento, as percepções, as ações, as experiências pessoais e coletivas que produzem conhecimentos.

Foram essas janelas abertas ao longo da caminhada envolvida no doutoramento que viabilizaram a escolha pela criação de uma produção metadocumental que chamei de Julieta, o nome da minha avó. As premissas de indissociabilidade entre pesquisa e pesquisador, presentes nas falas dos intercessores desta tese, aliadas à minha formação profissional de prática do audiovisual, me estimularam a montar uma metodologia *ad hoc* inspirada na cartografia, com dois pontos de apoio: os diários de campo e as ferramentas previstas pela escola documental (tais como a construção da ideia, do argumento, e do tratamento do roteiro). Terminado o trabalho, entendo que o uso combinado desses procedimentos com vista à produção de um metadocumentário – que cria tarefas para reflexão no fazer em curso – se mostrou uma estratégia potente para pesquisas de abordagem não representacionistas, ou seja, que partem do princípio de que nem o mundo nem os sujeitos existem de forma pré-dada, ambos coemergem dos acoplamentos. No caso desta tese, esses foram os caminhos utilizados para explorar o problema de pesquisa, resumido aqui como: *de que forma a produção e a filmagem da narrativa metadocumental nos dá chance de pesquisar as ações cognitivas envolvendo o audiovisual pela lente da enação?*

A prática do diário de campo pode trazer muita dificuldade em um primeiro momento, especialmente por quem não se sente à vontade, ou não tem o hábito de exercitar a escrita. No meu caso, o desafio foi outro: vencer o pudor, revelar meu processo de aprender (às vezes lento e difícil) e encará-lo não como desabafo de uma doutoranda, mas como objeto de pesquisa, um objeto para pensar-com. Ao longo da investigação, o procedimento mostrou-se um elemento importante para realizar as articulações teóricas. Os registros deixaram à mostra as inquietações, as desconfortos de pontos de vista operados na minha estrutura, narrados especialmente em alguns momentos-chave da pesquisa, quando, por exemplo, coemerge o objeto empírico, o problema de pesquisa, a análise fílmica para a construção de referências estéticas com vistas à criação do metadocumentário. Os diários colaboraram para reunir pistas para os momentos de *breakdown* (VARELA, 2003), quando, situadamente, ou seja, naquele instante concreto que temos de agir, as soluções até então pensadas não dão conta de responder às novas demandas criadas. Os diários de campo foram uma estratégia de atenção para mapear esses momentos de aparente "branco" ao longo da produção da tese e do documentário, quando parecemos paralisados pelas dúvidas, sem saber como seguir caminhando. É na ligação com o meio que criamos novas microidentidades, que são pequenas transformações com vistas ao *know-how* para agir no mundo encenado, ou atuado por nós. Essas pequenas modificações na nossa estrutura, as formações de sentido que vão ocorrendo, passam despercebidas se não mapeadas, dando uma falsa ideia de que o conhecer é uma abstração, mesmo que a abstração seja uma

faculdade importante para o conhecimento. Mas, ao focarmos somente no resultado, tornamos invisível o processo.

Esta é talvez uma contribuição que a tese pode dar para o desenvolvimento de mais pesquisas que envolvam a cognição. No que se refere às apropriações que cercam o audiovisual, uma modalidade enunciativa cada vez mais buscada para ler o mundo, os diários se revelaram importantes para apontar as especificidades nesse fazer, pontuando as temporalidades implicadas, os acoplamentos possíveis com as tecnologias cognitivas para a codeterminação de uma estética voltada à fruição. Tomar em conta que os esquemas sensório-motores operam para criar percepções, e que a criação de recorrência demanda uma temporalidade diferente da solicitada em outras modalidades comunicacionais, como a escrita, é uma questão importante para a pesquisa de narrativas audiovisuais.

Se a política cognitiva efetuada é inventiva, há que se abrir espaço para problematizar o desenvolvimento de novos *selfs*, que emergem do fazer, que oportunizam gambiarras (BRUNO, 2017), formas criativas de inventariar recursos disponíveis para encontrar novas possibilidades de atuar. Estamos vivendo um momento de audiovisualização da cultura, como nos diz Kilpp (2010), com uma proliferação cada vez maior de vídeos de todos os gêneros e formatos concorrendo na imensa praça às vezes mais ou menos pública<sup>43</sup> que é a internet. Mesmo assim, o uso dos elementos áudio-imagéticos na educação, seja no ensino formal ou fora dele, tem sido mais associado a uma perspectiva representacionista, em que os gêneros tanto de ficção como de documentário acabam servindo mais como ferramenta para ilustrar, informar temas sociais entre os alunos, do que como dispositivo ontologicamente constituído para explorar novas formas de agir/estar/transformar o mundo.

A etnografia se beneficiou do cinema, e ao longo desta tese recuperei a contribuição de Jean Rouch não apenas como cineasta, mas como um pesquisador que estudava questões do racismo, da multiculturalidade, do existir como classe média na França nos anos 1960. Jean Rouch está presente nas análises sobre o regime cristalino de imagem de Deleuze (2013), que por sua vez problematiza a não dissociação da obra pronta da obra em germe, oferecendo uma visão não representacionista do cinema – autor importante para operar distinções acerca da prática metadocumental.

Assim, entendo que esta tese elenca pistas para pensar que o metadocumentário não precisa ser pensado como um fim em si mesmo, e sim como um disparador de possibilidades para se pesquisar, tendo ou não como questão o audiovisual, mas tomando o audiovisual como

---

<sup>43</sup> A *deep web* e os espaços pagos relativizam a ideia de que a rede mundial é de todos e para todos.

procedimento de investigação. Nos capítulos precedentes procurei explicitar como o metadocumentário cria/demanda momentos para explicar o feito ou o que será realizado, ou seja, conduz a experiência de elaborar sobre a ação em curso, ou sobre o que está por vir, o que é uma experiência diferente da ação realizada. São ações que abrem possibilidades de uma abordagem enativa na medida em que também envolvem na constituição do saber envolvido, agentes humanos e não humanos, remetendo ao caráter individualizado, mas também intersubjetivo do saber. As teorias convocadas para a tese, especialmente as que se relacionam à cognição social, e a produção participativa de sentido (DI PAOLO, 2005, 2013; POPOVA, 2015; POPOVA; CUFFARI, 2018) nos estimulam a pesquisar de que forma o engajamento social e a busca por *feedback* são elementos constitutivos do aprender em qualquer momento e em qualquer área. Com isso, creio ter dado passos para responder à questão que me propus com esta tese.

Acredito ainda que o estudo efetuado oferece modos sensíveis de investigar a memória, seja de um grupo tão próximo, como o familiar, seja de grupos sociais que costumam ser invisibilizados. Buscar formas de existência em outros tempos e outros contextos, a partir da produção de lembranças, envolvendo ou não questões de gênero, é produzir sentido com e sobre as transformações operadas nas nossas estruturas cognitivas, e o quanto estas criações de si são também potentes para nos reinventarmos enquanto sujeitos nos mais variados campos. Além de uma retomada de distintos conteúdos, trata-se de uma aprendizagem de vida, em que cognição e emoção são indissociáveis.

Ocupo este espaço ainda para reafirmar o princípio enativo de que o conhecer não demanda apenas atividades neuronais, cerebrais. A cognição é modulada por ações dos sistemas que formam a nossa biologia, como o metabólico, nervoso, imunológico, e se um deles não se revela congruente com o meio, esta é também uma questão para o conhecimento. Acho importante salientar esse ponto pois, ao trabalhar com uma abordagem que inclui os esquemas sensório-motores como questão para o conhecer, não é possível relegar a segundo plano o estresse que os próprios momentos de *breakdown* podem gerar aos demais sistemas do corpo, por mais que a consciência não revele desequilíbrios. Me refiro a sintomas de angústia e de descaminho que devem ser objeto de atenção para qualquer pesquisa, especialmente as que envolvam a experiência da primeira pessoa.

Por fim, acredito que a escrita da tese é também um espaço para criação estética, sendo esta uma peça científica delimitada por tais normas. Mesmo respeitando os rigores da academia, passando por todas as etapas avaliativas previstas, tentei fazer desta escrita também um ambiente para pensar sobre o que eu pensava (metanarrativa), e deixei a literatura ensaística me

habitar. Foi uma opção ousada, mas conectada com algumas das minhas mais belas memórias de jornalistas. Há duas décadas entrevistei o escritor José Saramago, que aproveitava suas palestras sobre literatura para fazer uma defesa da língua portuguesa. Saramago não gostava do lugar que os estrangeirismos ocupavam no nosso vocabulário. Dizia que aos poucos íamos perdendo as nossas palavras. “E o que acontece quando perdemos as palavras?”, perguntei. “Quando perdemos as palavras, deixamos ir embora também os sentimentos”, respondeu ele.

Os anos desta pesquisa me deram a chance de entender que uma tese não envolve somente a produção de uma proposição/questão a ser defendida pela argumentação lógica. Para além e aquém disso, nos desloca – se assim o permitirmos – ao plano da experiência vivida no qual, como dissemos, cognição e afeto não se separam, mas se coproduzem em ato. Desse modo, Julieta tomou novas formas, sentidos e sentimentos. Recuperar palavras e imagens e fazê-las conversar com novas palavras e novas imagens tornou essa produção viva, enativa. Tal processo, assim penso, poderia se constituir em um desafio importante para trilharmos coletivamente no mundo da educação.



## REFERÊNCIAS

A PIRÂMIDE Humana. Direção: Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, 1961. (90 min).

ANDRADE, A. L. **O filme dentro do filme**: a metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

BARROS, L. P; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. *In*: PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 52-75.

BAUM, C. **Políticas cognitivas**: negociação e performance entre psicologia e neurociências. 2017. 131 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**: fatos e mitos/ Simone de Beauvoir. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BERGSON, H. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BRUNO, F. Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade. **Revista ECO-Pós**, [S.l.], v. 20, n. 1, p. 136-149, maio 2017. ISSN 2175-8689. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/10407/8511](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/10407/8511). Acesso em: 16 jun. 2019. doi:<https://doi.org/10.29146/eco-pos.v20i1.10407>

BUTLER, J. **Cuerpos que importan**: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2012.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**. Feminismo e Subversão da Identidade. 15 ed. Rio de Janeiro: Coleção Brasileira, 2017.

CABRAL JUNIOR, P. A. F. **Estratégias de produção audiovisual e seus reflexos sobre a participação do professor universitário na produção de vídeos educacionais**. 2016. 111 f. Tese (Doutorado em Informática na Educação) – Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

CHALHUB, S. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

CORRIDA de Automóveis para Meninos. Direção: Henry Lehrman. Estados Unidos: Keystone, 1914. (6 min).

COSTA, J. C. **VJEDU**: vídeo jockey educativo em software interativo para o visitante de uma exposição de arte. 2011. 127 f. Tese (Doutorado em Informática na Educação) – Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

COSTA, L. A.; FILHO, C. C. ; DOS SANTOS, M. L. Bugs: as aberturas de fluxos nos fechamentos dos protocolos. *In*: MARASCHIN, C.; KROEFF R. F. S.; GAVILLON, P. G. (Orgs.). **Oficinando com jogos digitais**: experiências de aprendizagem inventiva. Curitiba: CRV, 2017. p. 153-176.

COSTA, P. et al. **Elena**: o livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

COUTINHO, E.; XAVIER, I.; FURTADO, J. Debate: o sujeito (Extra) ordinário. *In*: LABAKI, A.; MOURÃO, M. D. (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 97-141.

CRÔNICA de um Verão (1961). Direção: Jean Rouch, Edgar Morin. França: 1961. (90 min).

DALLACOSTA, A. **Os usos pedagógicos dos vídeos digitais indexados**. 2007. 195 f. Tese (Doutorado em Informática na Educação) – Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

DE JAEGHER, H. Enacción y autonomía: cómo el mundo social cobra sentido mediante la participación. *In*: ROCHA, A. C. **Autonomía con otros**. Ensayos sobre bioética. Madrid: Plaza y Valdés, 2014. p. 111-131. Disponível em: <http://www.plazayvaldes.es/libro/autonomia-con-otros/1519/>. Acesso em: 17 jun. 2019.

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

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G. **Cine 1**: Bergson y las imágenes. Buenos Aires: Cactus, 2009. v.1.

DELEUZE, G. **Cinema 1**: a imagem-movimento. [S.l.]: Brasiliense, 1983. Disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-Gilles.-Cinema-a-imagem-movimento1.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2017.

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

DI PAOLO, E. A. El enactivismo y la naturalización de la mente. *In*: CHICO, D. P.; BEDIA, M. G. (eds.), **Nueva ciencia cognitiva**: Hacia una teoría integral de la mente. Madrid: Plaza y Valdes, 2013. Disponível em: [https://ezequieldipaolo.files.wordpress.com/2011/10/enactivismo\\_e2.pdf](https://ezequieldipaolo.files.wordpress.com/2011/10/enactivismo_e2.pdf). Acesso em: 17 jun. 2019.

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.*

DI TELLA, A. O documentário e eu. *In: LABAKI, A.; MOURÃO, M. D. (orgs.). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 95-114.*

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. (82 min). Disponível em: <https://youtu.be/KxoDVNh0tIA>. Acesso em: 12 nov. 2017.

EU, um Negro. Direção: Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, 1958. (70 min). Disponível em: <https://youtu.be/zgOIXRZVsOA>. Acesso em: 25 ago. 2019.

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.*

FONTCUBERTA, Joan. A pós-fotografia explicada aos macacos. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, [S.l.], v. 21, n. 35, ago. 2017. ISSN 2179-8001. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/73711>. Acesso em: 16 jun. 2019. doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.73711>

FONTCUBERTA, Joan. Por um manifesto pós-fotográfico. **Revista Studium**, n. 36. jul. 2014. ISSN: 1519-4388 Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/>. Acesso em: 20 maio 2019.

GAVILLON, P. **Teorias Cognitivas não representacionistas e relações de ensino e aprendizagem**. Autopoiese, enação, simpoiese e enação autopoietica. Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

GAVILLON, P. **Videogames e políticas cognitivas**. 2014. 104 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

GERBASE, C. **Primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando**. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2012.

GOMES, R. S.; GOMES, M. S.; KRAEMER, L. Gêneros discursivos e tecnologias cognitivas. **Prolúngua**, João Pessoa, v. 18, p. 1, 2018.

GOMES, R.; KRAEMER, L. O metadocumentário como tecnologia de problematização de si e do mundo. *In: MARASCHIN, C.; KROEFF R. F. S.; GAVILLON, P. G. (Orgs.).* **Oficinando com jogos digitais: experiências de aprendizagem inventiva.** Curitiba: CRV, 2017. p. 209-227.

GRIERSON, J. Primeiros princípios de documentário. *In: LABAKI, A. (Org.).* **A verdade de cada um.** São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 20-35.

GUATTARI, F. A paixão das máquinas. **Cadernos de Subjetividade – O Reencantamento do Concreto,** São Paulo, n. 11, p. 39-51, 2003.

ILHA das Flores. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. (13 min), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/e7sD6mdXUyg>. Acesso em: 12 nov. 2017.

JAGUAR. Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. França: Les Films de la Pléiade, 1968. (110 min).

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

KASTRUP, V. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. *In: KASTRUP, V.; TEDESCO, S.; PASSOS, E.* **Políticas da cognição.** Porto Alegre: Sulina, 2015a. p.154-173.

KASTRUP, V. A cognição contemporânea e a aprendizagem inventiva. *In: KASTRUP, V.; TEDESCO, S.; PASSOS, E.* **Políticas da cognição.** Porto Alegre: Sulina, 2015b. p. 91-110.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In: PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCÓSSIA, L. (Orgs.).* **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2015c. p. 32-51.

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.

KRAEMER, L. O metadocumentário a partir da teoria enativa: um estudo sobre a cognição audiovisual. **Fólio – Revista Científica Digital**, v. 4, n. 2, p. 82-91, 2018.

KRAEMER, L. O metadocumentário pela lente da teoria enativa. *In: MAURENTE, V.; MARASCHIN, C.; BAUM, C. (org.).* **Enação: Percursos de Pesquisa.** Florianópolis: Editora do Bosque, 2019. p. 98-119.

KRAEMER, L.; GOMES, R. S. ; GOMES, M. S. **O Metadocumentário como Tecnologia Cognitiva Audiovisual.** *In: XXXIX InterCom – Congresso Brasileiro Interdisciplinar de Ciências da Comunicação,* 2016, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2016. v. único. p. 1-15.

LAUB, M. O mergulho de Petra. *In*: COSTA, P. et al. **Elena**: o livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014. p. 54-65.

LÈVY, P. Plissê Fractal. **Cadernos de Subjetividade** – O Reencantamento do Concreto, São Paulo, n. 11, p. 23-38, 2003.

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

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MACHADO, A. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. 3. ed. São Paulo: USP, 2001.

MACHADO, A. Novos territórios do documentário. **Doc On-line**, n. 11, dez. 2011. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/11/dossier\\_arlindo\\_machado.pdf](http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf). Acesso em: 15 abr. 2016.

MAGRO, C.; PEREIRA, A. M. **Café com Maturana**. Publicação Eletrônica de Circulação Livre. 2002

MARASCHIN, C.; AXT, M. Acoplamento tecnológico e cognição. *In*: OLIVEIRA, V. B.; VIGNERON, J. (org.), **Sala de aula e tecnologias**. São Bernardo do Campo, SP: UMEESP, 2005. p. 39-51.

MARASCHIN, C.; BAUM, C. Trajetórias de Pensamento. *In*: MARASCHIN, C.; KROEFF R. F. S.; GAVILLON, P. G. (Orgs.). **Oficinando com jogos digitais**: experiências de aprendizagem inventiva. Curitiba: CRV, 2017. p. 19-42.

MARASCHIN, C.; KROEFF R. F. S.; GAVILLON, P. G. (Orgs.). **Oficinando com jogos digitais**: experiências de aprendizagem inventiva. Curitiba: CRV, 2017.

MATURANA, H. **A ontologia da realidade**. Organizado por Miriam Graciano, Nelson Vaz e Cristina Magro. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

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

MIGOTTO, I. **Caixas de coletâneas audiovisuais**: a Casa de Cinema de Porto Alegre. 2009. 185 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, 2009.

MUSACCHIO, C. **Práticas pedagógicas com o uso de mídias sociais na formação de docentes em contexto interdisciplinar**. 2016. 281 f. Tese (Doutorado) – Centro

Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

NANOOK, o Esquimó. Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos/França: [s.n.], 1922. (78 min). Disponível em: <https://youtu.be/v-dQbuW4kY4>. Acesso em: 12 nov. 2017.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

O DIA que Durou 21 Anos. Direção: Camilo Tavares. Brasil: Pequi Filmes, 2012. (77 min). Disponível em: <https://youtu.be/v-HhhdgYOaA>. Acesso em: 12 nov. 2017.

O MERCADO de Notícias. Direção: Jorge Furtado. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2014. (94 min). Disponível em: [https://youtu.be/\\_nIX8qQR70U](https://youtu.be/_nIX8qQR70U). Acesso em: 25 ago. 2019.

O SANDUÍCHE. Direção: Jorge Furtado. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2000. (13 min). Disponível em: [https://youtu.be/v\\_YcDYGdAKs](https://youtu.be/v_YcDYGdAKs). Acesso em: 25 ago. 2019.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In*: PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCÓSSIA, L. (Orgs.), **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p.17-31.

PASSOS, E.; EIRADO, A. (2015). Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. *In*: PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p.109-130.

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

POPOVA, Y.; CUFFARI, E. Temporality of sense-making in narrative interactions. **Cognitive Semiotics**, v. 11, n. 1, 2018. doi:10.1515/cogsem-2018-0007. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/325492283\\_Temporality\\_of\\_sense-making\\_in\\_narrative\\_interactions](https://www.researchgate.net/publication/325492283_Temporality_of_sense-making_in_narrative_interactions). Acesso em: 17 jun. 2019.

PUCCINI, S. **Roteiro de Documentário: Da pré-produção à pós-produção**. Campinas: Papirus, 2012.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: SENAC, 2008.

RANCIÉRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REZENDE, L. A. **Microfísica do documentário: ensaio sobre a criação e ontologia do documentário**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

ROCHA, M. T. G. **Produção audiovisual com um olhar dialógico: professores em formação no contexto das tramas ecológicas**. 2016. 213 f. Tese (Doutorado em Informática na

Educação) – Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SALLES, J.M. A dificuldade do documentário. *In*: LABAKI, A. (org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 266-280.

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

SANTOS, M. A. Do eventual ao permanente. *In*: BARBOSA, Maria C. S.; SANTOS, M. A. **Escritos de alfabetização audiovisual**. Porto Alegre: Libretos, 2014. p. 236-247.

SEM\_ROTUIRO.DOC. Direção: Raphael Oliveira. Porto Alegre: Centro Universitário Metodista IPA, 2012. (18 min). Disponível em: <https://youtu.be/l3SnzPA1PpA>. Acesso em: 12 nov. 2017.

SHE'S BEAUTIFUL When She's Angry. Direção: Mary Dore. Produção: Mary Dore, Nancy Kennedy. USA: She's Beautiful Film Project, 2014. (93 min).

SILVA, M. V. **Masculino, o gênero do Jornalismo, modos de produção de notícias**. Série Jornalismo a Rigor, v. 8. Florianópolis: Insular. 2014.

SOSNOWSKI, K. **Telecolaboração, arte e educação**: diálogos interculturais e negociação de autoria em vídeos coletivos sob uma perspectiva bakhtiniana. 2015. 231 f. Tese (Doutorado em Informática na Educação) – Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

TEDESCO, S. Linguagem: Representação ou Criação? *In*: KASTRUP, V.; TEDESCO, S.; PASSOS, E. **Políticas da cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 111-133.

TEIXEIRA, J. F. **Mentes e Máquinas**: uma introdução à Ciência Cognitiva. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

THE NEW LONDON GROUP. A pedagogy of multiliteracies: designing social futures. **Harvard Educational Review**, Cambridge, v. 66, n. 1, p. 60-93, apr. 1996.

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. J. Laying down a path in walking. *In*: THOMPSON, W.I. (ed.), **Gaia: a way of knowing**. Political implications of the new biology. Hudson, NY: Lindisfarne Press, 1987. pp. 48-64.

VARELA, F. Conhecer. **Ciências Cognitivas: Tendências e Perspectivas**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

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

VARELA, F. O Reencantamento do Concreto. **Cadernos de Subjetividade – O Reencantamento do Concreto**, São Paulo, n. 11, p. 71-86, 2003.

VARELA, F; THOMPSON, E; ROSCH, E. **A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana**. Porto Alegre: Artmed, 1991.

WALTER, B. E. P. **Hacking e práticas de liberdade: conspirando com hackers outros mundos**. 2019. 177 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

WEBER, A.; VARELA, F. J. Life after Kant: natural purposes and the autopoietic foundations of biological individuality. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 1, n. 2, p. 97-125, jun. 2002.

WHAT HAPPENED, Miss Simone. Direção: Liz Garbus. USA: Netflix; RadicalMedia, 2015. (101 min).



## **APÊNDICE A – Roteiros de perguntas**

### **Roteiro de perguntas para a minha mãe (Zulma Dagmar Kraemer da Silva)**

- Uma família de 13 filhos. Quantas irmãs da vó tu conhecestes? Quantas tiveram filhos?
- O que lembra da vó falar sobre os métodos para não engravidar no tempo dela?
- Tu mesma foi fruto de uma gravidez não planejada. Como foi?
- Como a vó fez para não engravidar novamente?
- O que tu lembra especificamente sobre as gotas? Tu acha que ela se arrependeu de não ter tido mais filhos?
- Tu lembra dela ir ao ginecologista com frequência?
- O que representava ter filhos para ela?
- Ela gostava de trabalhar?
- Até que idade a vó trabalhou? E no que?
- Até que idade estudou? Onde estudou?
- A vó falava sobre a infância? Sobre a adolescência? Quando ela teria vindo para Porto Alegre?
- Tu acha que todas usaram as tais das gotas?
- O que eram as gotas?
- Tu nunca teve curiosidade para saber mais sobre isso, mãe?

### **Roteiro de perguntas para a minha irmã (Juliana Kraemer da Silva)**

- Ju, tu conviveu os últimos 15 anos com a vó Julieta. Tu lembra dela comentar questões ligadas à juventude?
- Tu lembra dela falar sobre os métodos que as mulheres usavam para não engravidar?
- O que tu lembra especificamente sobre as gotas, ou não lembra?
- Tu conviveu mais tempo também com as tias da vó. O que tu lembra delas?
- Fala um pouco sobre como eram elas pra ti?
- Elas falavam sobre não ter tido filhos? Elas pareciam incomodadas por não terem tido filhos?
- Qual a lembrança que tu tem delas?

## APÊNDICE B – Decupagens

### Decupagem da entrevista de Zulma Dagmar Kraemer da Silva (mãe)

#### *Mãe arrumando*

Falava tão mal dos óculos do pai, agora tá ela lançando mão dos óculos do seu Raul...

#### *Vídeo 2*

Onde eu tenho que ler? Eu tenho que ler tudo isso?

#### *Vídeo 3*

##### *Mãe lendo o Termo...*

Isso significa que o documentário pode circular...

Nesse sentido se faz necessário...

Mesmo que as antepassadas. Caso haja necessidade...

É parte do compromisso ético da pesquisa também disponibilizar a visualização do documentário para vocês, participantes, dando oportunidade que a fala possa ser cortada. (...)

Há que se afirmar os compromissos da pesquisa. A pesquisa também pode dando...

Declaro que fui informada sobre as etapas do campo de pesquisa...

Tu vai cortar algumas coisas que não estão muito bem, né, Pedro?...

##### *Pergunto eu:*

– Família de 13 filhos. Quantas irmãs da vó tu conhecestes?

Irmãs da vó... (teria que cortar pois demora um pouco...)

Tia Eugênia, a Dinda, a Pretinha, tia Iba, a mãe...

São cinco com a vó, né...

– Quantas tiveram filhos?

A mãe teve um, a tia Eugênia teve 2...só.

– Que lembrança que tu tem disso? Isso era uma coisa natural, várias mulheres sem filho na família?

Para nós era, naturalíssimo. A vó sempre achava um absurdo uma mulher que tinha muitos filhos e graças a Deus as filhas dela não tiveram quase nada...

– Ela dizia isso?

Dizia. Não tinha pra quê, dá trabalho, é caro, muito difícil. De treze filhos a minha vó teve só quatro netos.

– Não é muito pouco para o período?

É pouco... A nossa vizinha do lado onde nós morávamos, a dona Neli, a cada ano tinha um. A vó ficava impressionada, e como comiam aquelas crianças, era um por ano. Ela era costureira, dava muita despesa.

*(conversa paralela sobre morar ou não com a bisa)*

– Mas mãe tu lembra assim de se falar como evitar filhos?

(*pausa*) Olha, nunca foi um assunto que fosse tabu. Eu me lembro desde que me conheço por gente, das gotas. Minha mãe botou gota, minha tia esposa do meu tio botou gota, as minhas tias todas botaram, a tal de gota que era para não engravidar. Não era um assunto tabu também. Era falado tranquilamente dentro de casa para se evitar filhos...

– O que eram as gotas?

Que eu saiba, era um preparado, injetava direto no útero. Parece que queimava, né, queimava o útero. Parece que ia lá na parteira, não era nem médico. Ficavam numa posição ginecológica e injetava...

– Nunca falaram se doeu, se não doeu...

Olha não parecia que era coisa de outro mundo. Pelo contrário, parecia uma benção. Todo mundo ficou feliz... “graças a deus comigo não acontece (engravidar) porque botei as gotas”. Era uma salvação, assim.

– Mas estas gotas...era da família, outras famílias tu ouvia falar nisso?...

Não.

– Quando tu comentava com outras pessoas, elas não se surpreendiam?

Bom, quando eu comecei a comentar isso a gente já estava no período da pílula, algumas sabiam o que era.

– E isso era lá em Canoas, lá em Niterói.

Eu sei porque eu nasci em 52 e logo em seguida a mãe botou. E não sei como ela não botou antes.

Posso falar como enganei a mãe? Ela ficou grávida solteira e seguiu menstruando. Como era muito magrinha, parecia nada. Soube que estava grávida e queria tirar, né. Não traumatiza este negócio de querer tirar. Eu enganei ela até o quinto mês. E achei muito justo que quisesse tirar, solteira, em 1950.

– Mas ela chegou a dizer isso, mãe?

Isso era muito comum contar. Contava às risadas, era uma piada lá em casa. A nenê que tinha enganado a mãe. Porque se ela não menstruasse até o quinto mês, eu já tinha dançado, né. Porque era muito comum o aborto.

(*Mãe fala sobre o fato das mulheres abortarem filhos*)

Estragavam a mulher, né, as gotas queimavam, acredito eu, não tinha útero que permitisse a perfuração, enfiavam um arame.

– Isso esterilizava a mulher né...

Se esterilizavam, mas isso era bem consciente. Ninguém queria ter.

– Tu lembra da dinda Irma falar sobre isso também?

É uma coisa que se ouve como criança e não se fala muito porque é criança. Eu acredito que a dinda Irma tenha ficado grávida e colocou as gotas. Mas eu não tenho nem ideia da época assim. Ela se desquitou em 1940, logo depois da lei do desquite, muito jovem acho, vinte e pouco anos... Ela casou com um primo em segundo grau. Um ano depois de casado ele não chegou a entrar em casa. Ele foi recebido de manhã cedo depois da farra com as roupinhas do lado de fora do portão. Ele passava seguido a noite fora de casa, jogando. Acho que depois disso que ela engravidou, mas acho que não foi do marido.

– Tu lembra delas irem ao ginecologista?

Não iam a médico. Ninguém ia a médico. A mãe foi depois que eu era casada...

*(vem a história da bexiga caída)*

A minha avó teve um ataque de vesícula, foi ao médico quando tinha 80 anos.

– Como eram elas, né?

Muito cheias de si, se governando, muito donas de si.

Tipo quem...

Toda elas eram assim. Dinda Irma, Tia Eugênia, a mãe, a Pretinha não conta porque foi criada para ficar em casa, nunca trabalhou. A tia Iba não conta porque saiu muito cedo de casa... Foi cuidada pelo Tio Danilo. Ela saiu com menos de 18 anos.

– Tu acha que ela também colocou as gotas...

Certamente.

– Tu lembra da dinda Irma nunca ter falado de terem querido mais filho...

Não. Mas elas também gostavam de crianças.

Gostavam. Dos outros. *risos*

Maternal nenhuma delas era.

Maternal mesmo a mãe.

– Mas elas gostavam de trabalhar?

Não sei se era uma coisa de gostar ou não gostar. Não tinha como não ser, era assim que se fazia. A mulher tinha que trabalhar.

– Porque tinha que sustentar.

Sim, porque tinha que sustentar.

– E mesmo depois de casada.

A mãe sempre trabalhou.

Ela gostava dessa independência, era só o que se ouvia né.

Depender de macho, capaz, depender de macho. Era só o que se ouvia. Nenhuma aceitava viver dependendo do marido para comer, se vestir.

– E isso acha que tem muito da bisa.

Tem muito da bisa pode não ter trabalho, mas as irmãs dela não. A tia Brasília teve dois filhos, a tia Jovita não teve.

A minha vó é de 1898. As irmãs da minha vó eram desta fase, 1900, 1901, eram as irmãs da vó.

A tia Jovita não teve filhos...

A filha que não teve nenhum...

– A Yolanda...

Também...

A família não era parideira. Era controle.

– Mas elas eram de sair, ter namorados, sair para as festas?

Sim eram festeiras. Tia Eugênia teve muitos namorados. A dinda Irma teve muito. A mãe também teve muitos noivos. Aquilo para noivar era uma beleza. Eram festeiras...

– Elas sentiam preconceito em relação a isso, tu acha, ou elas não se deixavam...?

Se tinham, não sei, pois elas nunca deram importância. Eu nunca ouvi uma mulher da minha família dizer que se importava com a opinião dos outros, e eu sempre ouvi a minha avó dizer “tu não come nem bebe na orelha de ninguém, então tu não tem que dar satisfação da tua vida”... Era uma coisa que se ouvia sempre. Fui criada ouvindo isso, foi entranhado.

Tu acha que elas tinham essa noção, de que tinham feito escolhas que não eram comuns?... Não era uma militância.

Não eram maneiras de viver. Eram autônomas, desencanadas, viviam a vida delas, o que estava certo...

– Tu acha que elas eram felizes com as escolhas...Elas não eram militantes, né...

Olha, a minha família sempre foi muito alegre, acho que se arrependimento houve, foi de ter casado...

– Porque também o casamento não foi feliz.

Porque também o casamento restringia, queria mandar nas mulheres...

Se arrependimento houve era esse, não nasceram para casar...a tia Eugênia nunca mais casou, a dinda também. Não se submetiam. Todas eram muito brabas. Não se deixavam manipular, alguém mandar. Não existia isso. Não baixavam a cabeça...

– De que forma tu acha que isso te influenciou, mãe?

Olha, eu sempre fui muito orgulhosa da minha família ser assim. No caso eu era diferente. Até hoje sou diferente das mulheres da minha idade...

– Mas tu teve um casamento de 45 anos.

Ah, pois é, mas teu pai não mandava em mim! Nem se atrevia...

– E tu teve três filhos...

Pois eu não queria ter filho único...Eu sou espírita. Todos foram programados. Tu foi feita no dia 31 de dezembro de 1969.

– Por que tu quis ter tantos filhos?

Eu sempre fui muito sozinha... A minha sorte foi os livros. Foram os livros que me salvaram. Eu li sempre muito. Desde que aprendi a ler aos seis anos. Eu sentia falta. De primos... De primos, de irmãos. Tinha poucas crianças na família. Por isso que quando fui interna foi o período mais divertido...

– Tu acha que a vó se deu conta disso?

Não, porque tua vó era muito pragmática. Não tinha dinheiro para dois. Um para dar bem, para sustentar e educar...

– Como era a vó neste período?

A mãe era uma excelente secretária. Os chefes dependiam dela para tudo. A mãe trabalhava sábado, deus o livre se ela não ia. Eu ia junto.

Teve só o primário, mas lia muito. Tinha uma letra maravilhosa. Na época tinha redação comercial.

– Como era como mãe, normal?

De fazer tudo, muito preocupada... Quando tava em casa gostava de fazer tudo...

Era uma mãe muito amorosa, muito amorosa...muito dramática também. “Ai, meu deus, tu vai te machucar”, mas também eu sumia...

*História da mãe que foi parar na delegacia...*

Ela escrevia bem... ela escrevia carta... Tenho uma carta dela.

Onde estão as cartas quando a mãe estava no Rio de Janeiro?

Quem lia pra ti era a bisa. Mandava eu ter juízo, obedece tua avó...

A bisa teve 11 filhas mulheres e só dois filhos homens. “Ah, dona Santa, eu não cuido de perereca de filha.” Eu me criei ouvindo isso.

– Quando a vó engravidou como foi a reação da bisa?

A minha avó não reclamou, mas o biso ficou muito chateado. Ficou de mal, não brigou, mas deu um gelo, não conversava com a mãe. Mas foi até eu nascer, depois esqueceu.

Ela também era muito amiga da Yolanda,  
Mais a dinda Irma.

Festa, bebida, cigarro, tudo... A mãe já era casada, mas aí tem fotos das irmãs juntas, nas festas. “Iba querida, eu e a Irma oferecemos a ti e ao senhor Aladino...” Era o Aladino ainda. Aladino era o homem que carregou a tia Iba para o Rio de Janeiro, em 1948. “... ao senhor Aladino esta fotografia. Não está muito bem, mas é o que temos. Muitos beijos, Julieta e Irma.”

– E onde a avó estava aqui?

Em POA, deve ser na Rua da Praia, que é onde se tiravam as fotos aqui. Aqui ó, foto Azenha, aqui não diz.

“Querida Iba, vai estas caretinhas para tu matares um pouco as saudades, mas não vai assustarte... Estas são do primeiro sábado carnavalesco do sábado dia 29. Escreve-me em seguida e manda-me dizer que estás bem. Beijoca e Irma.”

A Tia Iba ficou 40 anos fora. Mas avó ia visitá-la.

*(conta história deles indo visitar a tia Iba)*

*(Imagem silhueta plano médio eu de costas e mãe de frente)*

*Imagem da mãe na cozinha comigo fazendo café e eu chego.*

*A mãe na cozinha fazendo café arrumando sozinha e preparando. Variação de luz, mas tem uma parte boa pegando os pratos e indo para a sala. Silhueta bem pronunciada (partes não próprias para uso, estourado demais).*

*Imagem aberta eu conversando com a mãe e tomando café.*

Todas bebiam.

Tinham tristezas.

Coisas bem mal resolvidas, pois o álcool bem presente.

*Ainda na mesa*

Eu não tinha me dado conta assim dessa de eu ter sido criada ouvindo determinadas coisas, que para mim era a coisa mais natural do mundo... Era como escovar os dentes... Eu não tinha me dado conta...

Não cabia preconceito. Porque ninguém se importava com a vida dos outros...A mesma coisa a gente agia com as outras pessoas.

*Imagem final da mãe olhando para mim (silhueta).  
Imagem mais aberta da mãe sozinha tomando café.  
Imagem de fotos na mesa.*

*Procurando fotos...poucos momentos quieta.*

Aí era Bodas de Diamante...  
Aqui casamento da Voninha e do Arhtur...

*Mãe olhando as fotos, alguns takes.*  
A vó morreu em 84, 85.  
A vó morreu com 95.

– E aqui estes vestidos que elas usavam, mãe...  
Chiquérrimo, né?  
Na Rua da Praia... sim...  
*Alguns momentos de silêncio da gente olhando foto...*

– Quem é este mãe.  
Seu Adão, era o motorista do pai...

*Imagens quadro parado de fotos. Leve pan.*  
*Imagens sendo dispostas em cima da mesa.*  
*Quadro parado bem bonito da vó e outras em preto e branco.*

### **Decupagem da entrevista de Juliana Kraemer da Silva (irmã)**

A vó era muito reservada, né. Mas de vez em quando ela fazia um comentário ou outro que deixava escapar. Ela era muito de ditados prontos que deixavam vazar bem a personalidade dela, que marca muito a família, como “quem muito se abaixa, aparece as calcinhas”. Era uma coisa que dizia que a mulher tem que ser forte. Era o empoderamento da mulher. Não aceitar certas coisas. A vó sempre foi de frases fortes, ela mandava o recado em pequenas frases... “o apressado come cru”. Lições de vida que se ensina tolerância, esperar, coisas que os mais velhos sabem, né. São bobagens, mas ensinam muito...

Ela lembra com muita luta. Isso que ela me passava. Ela me passava a batalhar que ela passou. Ela era muito comprometida com ter filho. Acho que era por isso que as mulheres da família cuidaram muito desta questão. Teve a dinda que não teve filhos. Acho que foi uma opção. Acho que por opção, acho que porque as mulheres amavam demais, por isso que não tiveram filhos. A avó amava demais a mãe, por isso que teve só a mãe. A vó protegia a mãe como uma leoa.

A dinda Irma foi uma das primeiras mulheres a se divorciar no Brasil, o marido foi para uma noitada e nem voltou para casa.

Assumir uma gravidez que nem ela assumiu, naquela época, passar por todas as dificuldades que ela passou, né. Ela foi muito guerreira.

– Que tipo de dificuldades, ela falava?

Mas eu sei que fácil não foi... Porque a tente tem uma sensibilidade normal, uma sintonia, uma afinidade, mas ela superou tudo com muito amor. Ela era uma pessoa que amava demais, ela abriu a mão de tudo pelas filhas, pelos netos, bisnetos... Uma coisa excepcional.

– Esta dedicação teve...

Milhões de mulheres têm vários filhos, e são tão amorosos. Eu acho que tem a questão dos limites pessoais dela. Ela podia se doar daquele jeito... Cada pessoa tem seu limite...

– Lembra dela falar dos métodos?

Não, não lembro, lembro dela falar da cirurgia da vesícula...

– Tu lembra dela falar sobre as gotas?

Não lembro, eu lembro vagamente da família se falava, mas também corre tanto assunto na família. E a tia, a tia maluca que tocou fogo no puteiro (*risos*), a tia e o marido foram para o puteiro, tocou fogo, e aí botou para correr o delegado e os soldados... Isso era irmã da bisa ou prima da bisa. Olha, as mulheres: uma toca fogo no puteiro, a outra faz as mala do marido e não deixa dormir em casa, a outra tinha um puteiro... Então eram estas as mulheres da família...

Eu me dava conta que era um pouco diferente do padrão, hoje me dou conta que é melhor uma piromaníaca ter filho...E fumavam, bebiam, jogavam carta...

A tia Iba era completamente maluca...(*risos*)

A dinda Irma era muito lúcida, contava este negócio de não se abaixar, não aceitar, fazer o quer, sempre com a unha pintada de vermelho, mesmo tendo passado pelo câncer com lenço, sempre forte, com estilo. Sempre forte, um exemplo, né...

A Pretinha era aquela que fazia as tarefas, estava sempre cozinhando. E a vó adorava a dinda Irma, adorava todas, mas não tinha paciência.

A Pretinha uma vez me tocou um bife porque estava muito passado. Aí me tocou um bife...rindo...

– Tu foi quem mais cuidou da vó neste período, né? Ela te falava coisas da maternidade, quando tu teve a Laís?

A vó era mais quieta...

A vó era minha mãe, minha psiquiatra, minha amiga, tudo minha, minha conselheira... tudo... Ela era uma pessoa livre de vaidades... Ela foi ficando mais simples, a sabedoria ensina, vai se despindo de vaidades, era o que sabedoria ensina, né... Ela só... A vó vivia para os outros, não tinha apego a nada, só queria a felicidade de quem ela amava... Pessoa maravilhosa...



Uma coisa que a vó me contava muito era das caminhadas dela pela Rua da Praia, ela dizia que ela adorava andar na Rua da Praia com os vestidos que alguém costurava. Fazia uma vez por ano... E aí ela saía com os vestidos quando estavam prontos... diz que era um sucesso...

– Tu te lembra dela falar alguma coisa sobre ter tido mais filhos... dar mais irmãos para a mãe?

Não era uma pessoa que se arrependia muito, era muito prática, ou não falava, ou não sabemos... mas era uma pessoa que sabia viver...tá podendo continuar, mana...

– E a relação delas, ela falava um pouco como era com a dinda Irma?

Ela falava bastante da Rua da Praia... Elas passavam horas jogando carta, ia até de madrugada, às cinco da manhã, era isso que ela gostava. Sempre com as mulheres da família...

– A dinda Irma. Elas te pareciam maternais? Elas pareciam mulheres que sentiam falta de filhos?

Não, nenhum pouco. A Pretinha não participa, sempre aquele jeitão dela. A tia Iba parecia que tinha a mesma idade que a gente (*risos*), e a dinda Irma muito decidida.

Era uma criança num corpo de 87, o que não deve ter passado na vida. A gente ri tudo, mas na verdade é muito difícil. Deve ter passado poucas e boas.

Ela deve ter passado muita coisa no Rio de Janeiro não juntando lé com cré. Depois ela veio e depois foi morar com a Pretinha e aí ficamos mais tranquilos. Ela era pessoa que saía com 10 mil reais na sacolinha plástica...

– De que forma tu acha que este jeito de ser delas te influenciou?

Acho que herdei esse jeito obcecado de ser uma mãe superprotetora, sempre em cima. Eu como mãe, ter um filho só. Quando ela nasceu eu vi que eu tinha que cuidar muito dela, cada segundo... Imagina eu ter mais que um...

– É muita preocupação... Ela passava estas preocupações todas para ti?

As preocupações não, a responsabilidade sim. Ela sempre me deixou claro que a gente tinha que ser responsável.

– Ela falava de tu ter mais filho...

Ela só apoiou, muito bem, joinha.

Eu não lembrava da questão das gotas. Eu ouvi falar por cima, mas não lembrava. Lembro de alguma coisa, dinda Ivone, tia Neli, lembro de alguma coisa ser citada, mas não ...

A vó era reservada...

Ela não era de chegar para ti e conversar, vamos falar sobre tal coisa. Não, isso eu faço com a Laís. As coisas são assim, assado...

*Leitura:* Por se tratar de uma pesquisa audiovisual. Não há como garantir que a circulação fique restrita...

*Imagens da Ju sentando...*

– Senta, Ju, que a gente faz umas imagens...

Aqui a bisa...a bisa até nesta idade era ciumenta. Com quem, com o biso, com o biso... Dinda Irma, bonita né...

Lembra da pele da dinda Irma?

A vó, as bochechas bem rosadas... coisa linda...

Quem essa aqui? Tia Iba, tia Iba... Mas...

Aqui bem mais jovem... mas acho que é quer ver...(essa mão, lembro seguido, né)

### **Decupagem parcial – Diálogo da equipe após o primeiro corte (15/out)**

*Papos de montagem...*

*45 minutos*

*A nossa conversa foi gravada porque não sabíamos se iríamos usar, mas também já seria parte do processo cartográfico.*

*Roteiro inicial mais as imagens que gravamos sendo mostradas para a Joana.*

*Diário/Conversa montagem*

LUCIANA

Então estou com várias dúvidas...Eu pensei em iniciar assim, né...ela pode começar, ler um pouco...Esta leitura é um termo de compromisso que eu sou obrigada a passar, não necessariamente precisa estar no documentário. Isso é parte de todo o processo científico... Tudo isso tem uma questão ética e como tem todo o processo meta, e este processo tem que dizer sobre a própria tese... Estamos falando de temas que não são fáceis... Então acho que pode ser interessante colocar isso, mas tendo em conta que o que é interessante para o doc nem sempre é interessante audiovisualmente.

Este é um documentário sobre a minha vó...

De um jeito de ser que era de toda a família. Eu eu só estou conseguindo falar nisso porque era eu tenho as fotos dela, as cartas dela... Então fiquei pensando que o nome do documentário legal seria ser Julieta. Tudo o que estou te falando... Eu adoro o teu trabalho e tu tem total liberdade de achar que pode ser diferente.

Acho que faz todo o sentido.

Mas é bom ter este guia inicial.

É um documentário que tem o nome de Julieta, mas não é só memória da minha avó. Aí dá para entrar bastante foto para cobrir

Eu não gostei da gravação do meu diário de campo. Havia pensado em gravar a leitura de algumas coisas que eu escrevi, mas acho que sou meio artificial... A leitura ficou automatizada.

E vamos ter outro momento quando elas assistirem.

Que este é um fechamento importante. Não necessariamente precisaria estar no documentário. Mas aquele filme que inaugura o cinema verdade, do Morin com o Jean Rouch. E eles fazem entrevistas de rua sobre o que é felicidade e depois isso entra no documentário. E aí eles chamam as pessoas para assistirem a elas próprias no doc. Para entender o que elas acham, como reagem...

E isso entra no documentário. Elas dizem o que acham. Isso ficou forçado demais. Então acho que isso deve entrar no documentário.

..E isso também tensiona um pouco né. É uma relação de tensão.

JOANA

Isso tem a tua expectativa, tem a expectativa delas, tendo acesso ao material, de se ver falando, o que a gente fez com isso, porque está nas nossas mãos ali. O que a gente vai cortar, os significados que a gente vai dar a partir disso, né. Acho que vale muito...

A gente fez em Três Crimes e uma Sentença...

LUCIANA

A gente falou no final, não sabíamos como iria terminar...

Esta é uma questão ética importante no documentário, como eu trato a opinião de alguém que estou retratando, né, sobre si. E sobre alguém que não está mais aqui, né. Que a gente não tem acesso, que tem lembrança, que é contada por elas...

E dá mais verdade também, né. Porque nada disso é fácil. Eu também sou filha, ninguém quer me decepcionar, todos estão querendo me ajudar... Então tem um pisar em ovos assim, a relação de amor é muito grande, né. Porque por mais intimidade que a gente tenha é uma relação cercada de cuidados. É uma responsabilidade...

Então talvez esta última parte em que elas estão se vendo seja um final, né...

JOANA

Ah, a gente vai saber quando tiver...

Eu vou terminando aqui depois e passo no Google Drive...

LUCIANA

Eu não sei se eu filmaria a conversa no momento em que eu estivesse mostrando para os grupos de pesquisa.

JOANA

Quanto tempo tem o doc?

LUCIANA

Não tem tempo...

Acho que não é tão

Esta questão de mostrar o grupo de pesquisa, talvez seja demais. Porque está tão dentro do núcleo...

É pensando bem sim...

Acho que entrar, mostrar

**Decupagem gravação assistindo ao primeiro corte (25/out)**

*Vídeo não utilizado*

*Cena – No quarto da Joana*

*Todos na frente do computador, olhando o primeiro corte do documentário.*

JOANA

Lu, eu tenho várias coisas para afinar, e como a gente está produzindo o material ainda pode ser que muita coisa se desloque, pode ser que algumas partes cresçam mais. Ele tem um vai e vem de metalinguagem, e ele tem umas partes que se perdem no final, e ainda tem muitas coisas que podem ser cobertas, mas eu acho que temos momentos que já são muito bons, de emoções, de significado, de conseguir enxergar a relação que é de todas elas.

Estas coisas que ainda dá para melhorar bastante. Como é o primeiro corte, tem muita coisa que a gente vai ver se vai dar ou não.

Acho que a gente começa a falar muito da família, das outras, mas acho que a Ju volta com força no final e nos dá a ver como era esta família e como a personalidade dela despontava neste meio.

PEDRO

Bah eu gosto muito quando entra a trilha.

Quando entrava a trilha me fazia também que eu gostaria de ter um momento um pouco maior com isso...

LUCIANA

É bem difícil esta posição achei que fosse ser mais fácil... É muito intenso, a gente vai lidando de maneira mais técnica com estas coisas, mas mobiliza tanta coisa da nossa história que fica difícil separar a coisa mais estética, acho que tá lindo... Eu acho que esta relação meta ela corta um pouco do clima que é do amor, que tem uma relação de amor, admiração de vontade de compreensão e que a técnica quando entra de sola...

JOANA

Só uma transição mais suave.

LUCIANA

Com relação à sonorização, fica delicada quando entra a trilha, o piano. Porque é uma relação muito delicada. Em vários momentos, as perguntas são necessárias, eu tenho este vício de repórter, parece pesada...

JOANA

Tem algumas que eu cortei e outras que eu deixei, bom, para deixar, para introduzir o assunto. Tem outras que são engraçadinhas e também muda e é uma conversa...

LUCIANA

Vocês não acham que está muito over a minha participação, se pudesse eu gostaria... Se puder deixar elas...o que aconteceu às vezes com a pergunta, quando fica muito exposta, é a necessidade de uma resposta, e o que estamos produzindo é uma memória, e eu sou um instrumento na provocação, mas se puder substituir...

Tem algumas coisas que dá para entender independentemente da pergunta...

JOANA

Tem algumas coisas que eu consigo introduzir só com ela...outros não.

LUCIANA

Aquele meu posicionamento, sobre estar pisando em ovos, acho que poderia colocar mais para o fim.

JOANA

Acho que dá para crescer mais em fotos... Deixar mais tempo em alguns momentos, mais fluido...

LUCIANA

Será que não daria para terminar com este trecho da minha irmã falando sobre a minha avó? Porque volta ela...

PEDRO

Será que aquela parte em que a Lu fala que está pisando em ovos não daria para colocar mais no início... Posso estar falando besteira porque vocês conhecem bem mais o material do que eu...

JOANA

Mas acho que tu tá certo, Pedro.

PEDRO

Acho que no início fica um pouco insensível, é que no meio, mas...

JOANA

O que tu achou do início, eu achei meio longo, mas as fotos são as nossas coberturas, né, porque todos os momentos têm fotos, tem foto sozinha, tem foto com a tua irmã, então eu achei que fazia sentido começar com esta tua preparação, porque todos os momentos têm fotos, tem fotos com a tua irmã, tem fotos com a tua mãe, e eu pensei em criar esta relação tu perguntando: mãe eu posso levar... E a partir daí vem as lembranças né... e daí voltar e vai de novo e volta... E eu queria mais momentos assim para falar a verdade...

LUCIANA

Quais?

JOANA

Eu queria que os momentos de metalinguagem que a gente tem fosse mais como este início do filme, que as coisas se linkam, que não fosse só solto...

PEDRO

Eu até estava pensando, eu havia sugerido para a Lu fazer algumas imagens na rua...

JOANA

Uma coisa que eu senti mais falta, foi da tua irmã (dela), do teu pai... do casamento, filhos, e também um retrato delas, cobertura com elas... elas mesmo fazendo alguma coisa. Seria interessante se a gente produzisse retratos delas olhando para a câmara...

PEDRO

Sim, em vídeo, delas posadinha, com o quadro formadinho.

JOANA

Olhando para a câmara... as duas juntas ou em separado. Fazer uma ação rotineira não tem sentido... A gente tem tanta fotografia antiga que acho que seria legar ter alguma coisa em vídeo...

PEDRO

E quebrando a quarta parede ou não?

JOANA

Sim, acho que sim.

LUCIANA

O que é?

PEDRO

Olhando para a câmara...

LUCIANA

Mas eu gostei daquele início...

JOANA

Eu sinto que ele poderia ter.

## APÊNDICE C – Sinopse e tratamento do roteiro

### Sinopse (abril de 2018)

Em busca de uma sinopse...

As gotas... é um título possível para um doc de talvez 10 minutos que dê conta sobre como uma família de irmãs nascidas nos anos 1920 tiveram pouco ou nenhum filho a partir de um método contraceptivo anterior ao período da liberação sexual (invenção da pílula). Na família, esse método ficou conhecido como “gotas”, e teria sido usado a partir dos anos 1950. As tais “gotas” eram colocadas no útero feminino e tinham como objetivo ou fim esterilizar as mesmas mulheres. Só que essa é a história de uma memória, a memória das gerações de mulheres que se seguiram, sobrinhas, filhas e netas. Uma memória que está sendo acionada pelo documentário desenhado por uma das netas (no caso eu) de uma dessas irmãs. O mote, ou “as gotas” funcionam como um dispositivo para acionar não apenas as questões da contracepção, como também todo um modo de ser feminino corporificado que ficou guardado para as gerações que se seguiram.

Como eram essas mulheres, como performaram (corpo e discurso) outros âmbitos da sua vida, como trabalho, casamento, vida social, maternidade, vida em família... Esta história será lembrada pela minha mãe (filha e sobrinha), minha irmã (neta), pela minha madrinha (sobrinha), e por mim, de alguma forma que ainda não sei...

Acho que a grande questão do documentário é a memória e como ela se produz. A memória não é algo que está guardado numa gaveta, uma caixa que, quando aberta, entrega sempre a mesma coisa. A memória, como nos lembra o filósofo Henri Bergson, é fluxo, pois se formos pensar tudo é memória. Acabo de digitar essas letras e isso já é passado. O presente é uma abstração. A memória é duração e é múltipla porque está sempre se somando ao presente que já passou, ao mesmo tempo em que é ativo para agirmos nesse mesmo presente. Por isso a memória nunca é a mesma. Quanto mais contarmos uma história do nosso passado maior é a chance dela ganhar os mesmos contornos, mas, mesmo assim, cada vez que contamos somos outra pessoa, sentimos essa memória de forma diferente. Não há como representar a memória. A memória performa, coemerge das situações que vivemos e passamos hoje. Que memória irá coemergir dessa ação documental de colocá-la em movimento? Ela será a mesma para todas as mulheres? Como ela se manifesta e qual o impacto político dessa memória na vida das mulheres que se seguiram?

E essa é também uma história de uma história, pois esse conhecimento (a memória ativada da minha família) é também tema de uma tese, que quer entender de que forma o efeito de colocar o filme no filme possibilita ver a memória agindo no tempo, memória delimitada pelas questões de tempo e espaço, aparecendo de forma virtualizada e se atualizando em fotos, falas, frases.

Assim, acredito que a feitura da tese, algumas discussões com o grupo devem aparecer no formato de diário (tenho feito como método cartográfico) ou gravando com o grupo de pesquisa. Ao mesmo tempo que deve também passar pelas discussões concepção com a equipe de filmagem, de corte e montagem. Como cada uma das mulheres (essa é a ideia) irá receber essa proposta?

Acredito que tudo deva ser gravado em Porto Alegre. E que talvez possamos resolver em quatro saídas. Penso em usar as fotos da família, claro, e talvez fotos de época.

Ainda não pensei em como iniciar, sei que também essas questões tendem a aparecer no decorrer do processo.

## **Tratamento**

Esboço de um Roteiro  
Título pensado

### **GOTAS**

#### **1. INT. CASA (MINHA OU DE MINHA MÃE)**

Som de gotas pingando...

Uma mesa, ou chão coberto de álbuns antigos, a câmera passa devagar pelas memórias que se concentram nas fotos. Pilhas de álbuns fechados, álbuns abertos. Fotos em preto em branco, naquele colorido desmaiado, fotos pequenas, fotos grandes. Nesse momento surge uma segunda câmera. Que mostra eu fazendo a filmagem. E mostra a câmera da câmera... E a câmera da câmera começa a focar nas cartas da minha avó.

Tela preta. Título: Minha avó e as gotas

A câmera passeia pelas cartas, “querida Luciana”, “minha querida neta”, “te desejo tudo de melhor”, “hoje faz 23 anos que tu veio ao mundo”, “te amo até o infinito”. Cortes para “tua vó Julieta”, “Vó Julieta”, “Vó Julieta” em diferentes textos...

Som ambiente

Passeio pelas cartas. Zoom nas cartas. Imagens minhas teclando no computador...

Imagens minhas escrevendo o seguinte trecho do roteiro:

“A vó gostava de se expressar por cartas... E escolhia palavras amorosas para dizer...”

Segue com a lente mostrando eu digitando o texto a seguir:

Imagens de uma das cartas em que está escrito “agora comprei um bloco pra te escrever mais seguido”.

(mais imagens do envelope intercaladas com as imagens da tela do computador e com a minha digitação)

(mais imagens de eu apagando o texto em que escrevo “E escolhia palavras amorosas para dizer”)

(mais imagens de cartões de aniversário, formatura)



“Lú, faz um curso de datilografia, vai te ajudar para o resto da vida”... tu vai bater várias vezes com o mesmo dedo... começa com os da ponta, pelo dedo mindinho, depois os... até pegar o jeito. Depois não esquece mais...

Imagens do WhatsApp (celular) e mensagens trocadas com Pedro para iniciar a gravação amanhã.

## 2. INT.CASA (MINHA MÃE)

Segue som ambiente

Sala da casa da minha mãe. Closes da mãe e da minha irmã. Elas seguram os termos de consentimento para participação no documentário. Elas leem em voz alta o que está escrito

E fazem as perguntas relacionadas aos procedimentos de gravação...

Imagens da mãe olhando as fotos da vó, imagens do Pedro auxiliando na captação do áudio. Imagens minhas também captando as imagens.

### DAG (MINHA MÃE)

Depoimento da mãe falando da minha avó, como ela era...

### JULIANA (MINHA IRMÃ)

Tu lembra o que a vó falava sobre como as mulheres se cuidavam para não engravidar?

E o que ela fez para não ter mais filhos...

Tu lembra se ela falou alguma coisa para ti quando resolveu engravidar?

## 3. INT. CASA LUCIANA

Imagens de eu assistindo as gravações que foram feitas no meu MacBook, tentando pegar algum trecho que inicie na tela do Mac e termine em tela aberta.

Corta para eu escrevendo um pouco no meu diário de campo sobre o significado de ter feito a entrevista e o que eu esperava.

## 4. INT. FACULDADE ou EM CASA ASSISTINDO OU

Imagens da Cleci comigo assistindo outros trechos gravados e comentando...

## 5. INT. RIO DE JANEIRO POSSIBILIDADE DA DINDA FALAR...

ABERTO...

**Roteiro – Versão I**JULIETA

## ROTEIRO DOC TESE (VERSÃO 1 – 21.10.2018)

## ABERTURA DO DOC

## MISTURA DE VÁRIAS CENAS (INT. MINHA CASA E CASA DA MÃE)

## 1. INT. CASA DA JOANA

Eu

Montagem aqui com a Joana, papos de montagem. Daí ‘tou com várias dúvidas claro, então pensei em abrir né... Ela pegou um óculos velho do pai...

## 2. INT. CASA DA MÃE

Mãe (arquivo1)

Onde é que eu tenho que ler? (pausa) Eu tenho que ler tudo isso? (Segue risos e a leitura de um trecho do termo de consentimento) “É parte do compromisso ético da pesquisa também disponibilizar a visualização do documentário para vocês participantes no processo de montagem”...

(Aqui acho que daria para cobrir com algumas imagens da própria feitura do documentário) (baixa som)

Ju (arquivo 2)

Neste sentido se faz necessário um alerta... Mesmo que as antepassadas já tenham falecido há muito tempo, a memória atualizasse no presente, promove diferenças que podem gerar eventual desconforto... (baixa som)

## 3. INT. MINHA SALA (cena sala de casa com álbuns antigos)

Entro em cena para arrumar a mesa. Organizo os álbuns e fotos. Disponho as fotos em preto em branco, naquele colorido desmaiado, fotos pequenas, fotos grandes.

## 4. INT. CASA DA MÃE

Gravação mãe me mostrando as fotos na mesa (silhuetado)  
Vários momentos de lembrança de fotos

Mãe

Esta aqui, casamento da Voninha e do Arthur...

Sobe título do documentário

JULIETA

## 5. INT. CENAS DA MINHA SALA NOVAMENTE

Fotos da vó em diferentes épocas...

A câmera passeia pelas cartas, “querida Luciana”, “minha querida neta”

Cortes para “tua vó Julieta”, “Vó Julieta”, “Vó Julieta” em diferentes textos...

Sequência de imagens minhas teclando no computador...

Documentário Tese

Nome?

Cena 1

Mesa de casa coberta por fotos...

### EU DIGITANDO:

A vó gostava de se expressar por cartas...E escolhia palavras amorosas para dizer... “te desejo tudo de melhor”, “hoje faz 23 anos que tu veio ao mundo”

(Avaliar se segue nas imagens da tela, ou se fica muito cansativo)

Segue com a lente mostrando eu digitando o texto a seguir:

Imagens de uma das cartas em que está escrito “agora comprei um bloco pra te escrever mais seguido”.

(mais imagens do envelope intercaladas com as imagens da tela do computador e com a minha digitação)

(mais imagens de eu apagando o texto em que escrevo “E escolhia palavras amorosas para dizer”)

Imagens de eu digitando:

“Lu, faz um curso de datilografia, vai te ajudar para o resto da vida”... tu vai bater várias vezes com o mesmo dedo... começa com os da ponta, pelo dedo mindinho, depois os... até pegar o jeito. Depois não esquece mais...

## 6. INT. CASA DA JOANA

(Aqui, acho que daria para tentar usar aquela parte que te mostro o efeito da imagem do WhatsApp e tu pergunta se tem áudio...(achei legal a ideia porque são duas cenas produzidas)

## 7. INT. SALA DA MINHA CASA

Ainda cenas da sala da minha casa

Imagens do WhatsApp (celular) e mensagens trocadas com Pedro para iniciar a gravação amanhã.

Áudio do Pedro

Tudo certo para gravar amanhã

## 8. INT. SALA DA MÃE

Eu

Fica tranquila para ver o que tu lembra, e o que vem na tua cabeça, tu conviveu com a vó praticamente a vida toda, tu lembra dela comentar coisas da juventude...

## 9. INT. QUARTO MÃE

Ju

A vó era muito reservada, né. Mas de vez em quando ela fazia um comentário o outro que deixava escapar. Ela era muito de ditados prontos que deixavam vaziar bem a personalidade dela, que marca muito a família, como “quem muito se abaixa, aparece as calcinhas”. Era uma coisa que dizia que a mulher tem que ser forte. Era o empoderamento da mulher. Não aceitar certas coisas. (...)

A vó sempre foi de frases fortes, ela mandava o recado em pequenas frases... “o apressado come cru”. Lições de vida que se ensina tolerância, esperar, coisas que os mais velhos sabem, né. São bobagens, mas ensinam muito... E passam coisas que elas nos passavam...

## 10. INT. SALA DA MÃE

Dag

Nunca ouvi uma mulher da minha família dizer que se importava com a opinião de alguém de fora.

Também viviam muito entre elas...

Eu mesma fui criada ouvindo isso, que não se dava importância nenhuma a opinião dos outros. “Tu não come nem bebe na orelha de ninguém...”

Eu acho que vocês também foram criadas ouvindo isso não...

Sim, e ouvindo a vó, e ouvindo tu...

(Risadas)

## 11. INT. QUARTO MÃE

Cenas da Ju vendo as fotos comigo na cama (Arquivo 3)

Algumas interjeições: olha, a vó, que linda!

Ju – Olha, a vó, que linda...

Eu – Olha a Yolanda...

Esta aqui é a vó, a dinda Irma e a Yolanda...

## 12. INT. SALA MÃE

Dag

– São cinco com a vó, né?

Tia Eugênia, Pretinha, Iba, dinda e mãe

– Quantas tiveram filhos?

A mãe teve um, a tia Eugênia teve 2...só.

**(AQUI PODERIAM ENTRAR FOTOS DE CADA UMA DAS IRMÃS)**

Eu

– Que lembrança que tu tem disso? Isso era uma coisa natural?

PARA NÓS ERA MUITO NATURAL. DE 13 FILHOS, MINHA VÓ TEVE QUATRO NETOS. ERA POUCO PARA O PERÍODO...DAVA MUITA DESPESA...

**(CORTA QUANDO A MÃE COMEÇA A FALAR QUE NÃO MORAVA COM A BISA)**

– MAS MÃE TU LEMBRA ASSIM DE SE FALAR COMO EVITAR FILHOS?

NUNCA FOI UM ASSUNTO QUE FOSSE TABU.

MÃE EXPLICA O QUE ERAM AS GOTAS...

(ESTE É UM TRECHO GRANDE, MAS ACHO QUE VALE)

13. INT. QUARTO MÃE  
QUASE NO FIM DO DEPOIMENTO

Ju (Arquivo 1)

Eu não lembrava da questão das gotas. Eu ouvi falar por cima, mas não lembrava. Lembro de alguma coisa, dinda Ivone, tia Neli, lembro de alguma coisa ser citada, mas não SABIA O QUE ERA, NÃO TINHA NOÇÃO DO QUE ERA..A vó era reservada ELA FALAVA SOBRE SEXO, CONTRACEPÇÃO, COMO SE CUIDAR.... ERA RESERVADA, NÃO SEI SE ELA ERA RESERVADA OU EU SOU SOLTA DEMAIS. Ela não era de chegar para ti e conversar, vamos falar sobre tal coisa. Não, isso eu faço com a Laís. As coisas são assim, assado..

Plano fechado na Ju

Ju

A dinda Irma foi uma das primeiras mulheres a se divorciar no Brasil, o marido foi para uma noitada e nem voltou para casa.

Plano fechado na mãe

14.INT.SALA MÃE

Dag

Eu acredito que a dinda Irma tenha ficado grávida e colocou as gotas. Mas eu não tenho nem ideia da época assim. Ela se desquitou em 1940, logo depois da lei do desquite, muito jovem acho, vinte e pouco anos...Ela casou com um primo em segundo grau. Um ano depois de casado ele não chegou a entrar em casa.

15.INT. QUARTO MÃE

Ju

O marido foi para uma noitada quando chegou... As malas estavam na porta.

16.INT.SALA MÃE

Mãe

Ele foi recebido de manhã cedo depois da farra com as roupinhas do lado de fora do portão.

17. INT. QUARTO MÃE

Ju

Nem entrou em casa. As mulheres da família era assim revolucionárias, sempre foram...

18. INT.SALA MÃE

Dag

Ele passava seguido a noite fora de casa, jogando. Acho que depois disso que ela engravidou, mas acho que não foi do marido (AQUI PODIAM ENTRAR IMAGENS DA DINDA IRMA)

## 19. INT. QUARTO MÃE

Ju

A dinda Irma era muito lúcida, contava este negócio de não se abaixar, não aceitar, fazer o quer, sempre com a unha pintada de vermelho, mesmo tendo passado pelo câncer com lenço, sempre forte, com estilo. Sempre forte, um exemplo, né...

## 20. INT. SALA MÃE

Dag

– Mas elas gostavam de trabalhar?

Não sei se era uma coisa de gostar ou não gostar. Porque tinha que sustentar. E mesmo depois de casada.

Capaz que vá depender de macho. Era só o que se ouvia. Nenhuma aceitava viver dependendo do marido para comer, se vestir.

E isso acho que tem muito da bisa. A bisa pode não ter trabalho, mas as irmãs dela não. A tia Brasília teve dois filhos, a tia Jovita não teve.

A minha vó é de 1898. As irmãs da minha vó é de desta fase.

A família não era parideira. Era controle.

## MÃE OLHANDO UMA FOTOGRAFIA DA VÓ COM A DINDA IRMA

Dag (arquivo2):

“Iba, querida, eu a Irma oferecemos a ti e ao senhor Aladino...” Mas ainda é o Aladino...um coronel este que carregou a tia Iba para o Rio de Janeiro. “Esta fotografia não está muito bem, mas como não temos outra melhor para o momento, vai esta mesmo...Muitos beijos, Julieta e Irma.”

## 21. INT. CASA DA JOANA (gravação papos de montagem)

Aos 18 minutos na parte que mostra a gente assistindo a parte da mãe olhar a foto das irmãs, lendo a dedicatória da mãe. Que faz um link interessante com o que a gente vê na fala da mãe. É um momento de risada nossa, gracejo...

Joana

Ela ficou muito impressionada.

E eu sigo falando aí depois entra, que eu não continuei, entra a questão da Tia Iba a história dela... que não teve filho...

## 22. INT. SALA DA MÃE

Dag (arquivo 1):

Mãe conta um pouco dela ter ido para o Rio levada pelo tal de Aladino. Depois conta que também deve ter posto as gotas.

## 23. INT. COZINHA DA MÃE

Imagens da mãe fazendo um cafezinho pra gente. Será que não daria para usar...Eu entro em cena e a gente fala de bolo, pergunto se o Pedro quer comer um bolo de banana, imagina se um catarina não vai querer um bolo de banana...

24. INT.SALA DA MÃE

Eu

Mas elas eram de sair, ter namorados, sair para as festas?

Mãe (Dag)

Sim eram festeiras. Tia Eugênia teve muitos namorados. A dinda Irma teve muito. A mãe também teve muitos noivos. Aquilo para noivar era uma beleza. A mãe veio noiva de São Borja, mas acho que dançou o tal de Abrilino, eram festeiras...

24. INT. QUARTO MÃE

Ju

Uma coisa que a vó me contava muito era das caminhadas dela pela Rua da Praia, ela dizia que ela adorava andar na Rua da Praia com os vestidos que alguém costurava. Fazia uma vez por ano...E aí ela saía com os vestidos quando estavam prontos...diz que era um sucesso... Vestidos na rua da praia

25. INT.SALA DA MÃE

Dag

Mais da Dinda Irma. Era quem mais saiam juntas. Viviam na farra. Porque com dois anos ela casou com o pai Vicente como eu chamo. E aí, bom filha, a Dinda Irma era solteira, a Yolanda era solteira, sempre saíam juntas. Festa, bebida, cigarro, tudo. A mãe já era casada, mas aí saíam o pai, a mãe...

(Ainda a mãe)

Dag

Se arrependimento houve, foi de ter casado. Porque casamento

A mais mansinha era a mãe. Tanto que não durou casamento nenhuma. Tia Eugênia, a Dinda não casou... não se submetiam...Se tu perguntar para o pai tu vai ver, tudo de faca na bota. Briga não. Não se deixavam manipular...

26. INT. QUARTO MÃE

Ju

Acho que foi uma opção. Acho que por opção, acho que porque as mulheres amavam demais, se dedicavam demais, sabiam do compromisso que era ter um filho, por isso que não tiveram filhos. A avó amava demais a mãe, por isso que teve só a mãe. Era o que eu sentia do relacionamento delas. A vó protegia a mãe como uma leoa. E as mulheres da família todas eram uma leoa.

27. INT.SALA DA MÃE

Dag

– Como era a vó, o que tu lembra dela?

A mãe era uma excelente secretária, os chefes dependiam da mãe para tudo. A mãe trabalhava sábado. Ai quando eu era pequena eu ia junto. Eu sempre me senti muito orgulhosa da mãe. A mãe tinha o primário, lia muito, fez datilografia... redação comercial, era uma excelente secretária.

Lia muito, tinha uma letra maravilhosa...

## 28. INT. QUARTO MÃE

Ju

Assumir uma gravidez que nem ela assumiu, naquela época, passar por todas as dificuldades que ela passou, né. Ela foi muito guerreira.

## 29. INT.SALA DA MÃE

Dag

– Mãe, quando a vó engravidou, ela teve que retorno da bisa? Porque a vó foi mãe solteira... A vó acolheu, o problema foi o vô.

## 30. INT.QUARTO Mãe

Eu

– Tu te lembra dela falar alguma coisa sobre ter tido mais filhos...dar mais irmãos para a mãe.

Ju

Não era uma pessoa que se arrependia muito, era muito prática, ou não falava, ou não sabemos... mas era uma pessoa que sabia viver... tá podendo continuar, mana...

## 31. INT. CASA JOANA

EU

“Sempre fico um certo temor, eu sou filha, minha mãe não quer me decepcionar, a minha irmã também, mas não é uma relação de auxílio só... Então tem um pisar em ovos porque a relação de amor é muito grande...”

## 32. INT. QUARTO MÃE

Ju

A vó era minha mãe, minha irmã, minha amiga, minha psiquiatra, tudo minha, minha conselheira... tudo... Ela era uma pessoa livre de vaidades... Saudade... pessoa maravilhosa.

## 33. INT. SACADA SILUETADA

DAG

Tá bom o bolinho, filha... Tua irmãzinha pensou, vou fazer para a Lulu...

Que nem a Vó Julieta fazia... às vezes tu não tava muito a fim de comer, mas Deus o livre se tu não comesse...

## 34. INT. SALA DA MÃE



Dag

Nunca parei para pensar se alguma coisa me atrapalhou... Eu sempre fui muito orgulhosa da minha família, apesar de muita

– Mas tu teve um casamento de 45 anos

Era bem divertido, mas teu pai não mandava em mim, não se atrevia...Mas eu sou espírita, neném

– Por tu quis ter tantos filhos?

Eu sempre fui muito sozinha. Eu sempre sentia falta...Mais crianças na família, mas não tinha. Por isso que quando eu fui interna foi a melhor época da minha vida...

### 35. INT. CASA DA JOANA

Joana

É uma relação de tensão, gostaram, não gostaram, tem a tua expectativa, tem a expectativa delas olhando o material...tem a expectativa delas, se vê ali, o que a gente vai cortar...o significado que vai dar depois disso...

### **Roteiro – Versão final**

## JULIETA

ROTEIRO DOC TESE (VERSÃO FINAL – 18.12.2018)

### ABERTURA DO DOC

#### 1. INT. SALA DA MINHA CASA

(SOM AMBIENTE)

Entro siluetada em cena. Disponho fotos, cartas, lembranças sobre a mesa.

#### 2. INT. QUARTO DA MÃE

Ju e eu sentadas na cama. Álbuns espalhados.

JULIANA

Olha a vó, que linda...

## 3. INT. SALA DA CASA DA MÃE

LUCIANA (V.O)

Tu acha que eu posso levar, mãe?

MÃE (V.O)

O que, querida?

LUCIANA (V.O)

As fotos...

MÃE (V.O)

Pode, claro.

## 4. INT. SALA DA CASA DE CASA

Mais imagens minha em silhueta arrumando as fotos sobre a mesa. Plano fechado na tela do smartphone revelando a imagem gravada.

## 5. INT. QUARTO DA JOANA

Câmera posicionada em frente aos computadores. Tela do Macbook aberta. Joana e eu de costas conversando sobre o roteiro.

LUCIANA

Montagem aqui com a Joana, papos de montagem. Daí ‘tou com várias dúvidas, claro. Pensei em abrir, né, tem uma parte da mãe que tá muito engraçada, a primeira parte aí dela, eu peço para ela ler, ela pegou um óculos veio do pai, que ela vivia falando...

Na tela do computador da Joana, imagens gravadas da mãe arrumando os óculos

## 5. INT. SALA DA MÃE

MÃE

Onde é que eu tenho que ler? (pausa) Eu tenho que ler tudo isso?  
(Segue risos e a leitura de um trecho do termo de consentimento)  
“É parte do compromisso ético da pesquisa também disponibilizar a visualização do documentário para vocês participantes no processo de montagem das cenas”...

JULIANA

Neste sentido se faz necessário o alerta sobre os riscos emocionais relacionados à exposição da memória ligada aos ancestrais de vocês, participantes... Mesmo que as antepassadas já tenham falecido há muito tempo, a memória atualizasse no presente, promove diferenças que podem gerar eventual desconforto...

#### 6. INT. SALA DE CASA

Plano fechado na tela do smartphone. Troca de mensagens com o Pedro (diretor de fotografia).

#### 7. INT. QUARTO DA MÃE

Quadro fechado na Juliana.

LUCIANA (V.O)

Tu conviveu com a vó praticamente a vida toda, né, sempre foi morando com ela. Fica tranquila para ver o que tu lembra, e o que vem na tua cabeça, quando tu começa a falar...

JULIANA

A vó era muito reservada, né. Mas de vez em quando ela fazia um comentário o outro. Ela era muito de ditados prontos que deixavam vazar bem a personalidade dela, “o apressado come cru”... *risos*. Lições de vida que se ensina tolerância, esperar, coisas que os mais velhos sabem, né. Quem se abaixa muito aparece as calcinhas. Ela sempre falava isso. Era uma coisa que dizia que a mulher tem que ser forte.

Sobe som música clássica. Série de fotos antigas da vó. Lettering: JULIETA

#### 8. INT. DA SALA DE CASA

Som ambiente das teclas do computador. Plano fechado na tela:

“Documentário Tese. Nome? Cena 1 Imagens da mesa da sala de casa cheia de álbuns, fotos e cartas...”

A vó gostava de se expressar por cartas e usava palavras amorosas para dizer... Minha lindinha e querida Luciana...te desejo tudo de melhor, hoje faz 23 anos que tu veio ao mundo...

#### 9. INT. QUARTO DA JOANA

LUCIANA

Daí entra as entrevistas, né. Aí ela chega falando, são cinco com a vó, né. A Tia Eugênia, Pretinha, Iba, Dinda Irma... (fotos de cada uma delas)

#### 10. INT. SALA MÃE

DAG

A mãe teve um, a tia Eugênia teve 2...só.

#### 11.INT. QUARTO MÃE

JULIANA

Ju – Olha, a vó, que linda...

Eu – Olha a Yolanda...

Ju – Todas eram muito bonitas...

#### 12. INT.CASA sala da MÃE

DAG

Nunca ouvi uma mulher da minha família dizer que se importava com a opinião de alguém de fora.

Também viviam muito entre elas...

Eu mesma fui criada ouvindo isso, que não se dava importância nenhuma à opinião dos outros. “Tu não come nem bebe na orelha de ninguém... Então vocês não têm que dar satisfação para ninguém das suas vidas.” Eu acho que vocês também foram criadas ouvindo isso não? ...

Luciana – Sim, e ouvindo a vó, e ouvindo tu...

*(Risadas)*

#### 13. INT. SALA DE CASA

Silhueta minha arrumando a mesa com as fotos. Pedro também em quadro gravando. Fotos antigas tomam o quadro.

## 14.INT. SALA DA MÃE

LUCIANA

Que lembrança que tu tem disso, né? Isso era uma coisa natural? Várias mulheres sem filhos?

DAG

Para nós era, naturalíssimo. A vó sempre achava um absurdo uma mulher que tinha muitos filhos, visto que ela tinha tido 13. A família não era parideira.

– Não era genética?

Não, era controle. Nunca foi um assunto que fosse tabu. Eu me lembro desde que me conheço por gente das gotas. Minha mãe botou gota, minha tia esposa do meu tio teve um filho e botou gota, as minhas tias todas botaram, para não engravidar. Iam lá na parteira, não era nem médico, ficavam na posição ginecológica e a parteira injetava, o que era não sei. Nunca me souo como uma coisa horrível. Aliás, ao contrário, era assim tipo uma benção. Todo mundo ficou feliz... “graças a Deus eu coloquei as gotas”. Cada uma que engravidava não sei aonde, “graças a Deus comigo não acontece, eu botei gota”.

## 15. INT. SALA DE CASA

Quadro fechado nas mãos do Pedro ajustando o celular no tripé em primeiro plano. Segunda câmera capta em leve pan o celular gravando. Sobe som música clássica. Leve pan das fotos antigas sobre a mesa. Câmera centra o foco na Dinda Irma.

## 16. INT. QUARTO DA MÃE

JU

A dinda Irma quando se separou, foi uma das primeiras mulheres a se divorciar no Rio Grande do Sul, Brasil, o marido foi para uma noitada e, quando chegou, as malas estavam na porta. Nem entrou em casa.

## 17.INT.SALA MÃE

MÃE

Ele foi recebido de manhã cedo depois da farra com as roupinhas do lado de fora do portão risos.

## 18.INT. QUARTO MÃE

JU

As mulheres da família era assim revolucionárias, sempre foram...

19.INT.SALA MÃE

MÃE

Eu acredito que a dinda Irma tenha ficado grávida e depois colocado as tais de gotas. Mas aí eu não tenho nem ideia da época assim. Mas acho que foi depois disso que ela engravidou, não foi do marido.

Câmera passeia pelas fotos da Dinda Irma.

20.INT. QUARTO MÃE

JU

Sempre com a unha pintada de vermelho, com batom vermelho, até quando passou pelo câncer sempre pintada, arrumada, carequinha já com lenço, sempre linda forte, passando pelo câncer com estilo. Sempre forte, um exemplo, né...

Sobe som música clássica. Câmera passeia pelas fotos e chega na Tia Iba.

Juliana e eu em quadro, sobre a cama da mãe. Juliana se surpreende com a foto.

JULIANA

Quem é essa aqui?

– Tia Iba...

Tia Iba...

Plano fechado na dedicatória contida no verso de uma fotografia.

21.INT.SALA MÃE

DAG

“Iba, querida, eu a Irma oferecemos a ti e ao senhor Aladino...” Era o Aladino ainda...Aladino era o nome do coronel este que carregou a tia Iba para o Rio de Janeiro, em 48. “...ao senhor Aladino esta fotografia. Não está muito bem mas como não temos outra melhor para o momento, vai esta mesmo...Muitos beijos, Julieta e Irma.” Era o Aladino...

## 22. INT. CASA da JOANA

Joana e eu assistindo o vídeo no momento em que a mãe se surpreende com a dedicatória na foto.

JOANA

Ela ficou muito impressionada. (*risos*).

## 23. INT. SALA DA CASA MÃE

DAG

A tia Iba também não casou, saiu com menos de 18 de casa. Saiu para Porto Alegre na casa da Tia Brasília. Foi para o RJ também nunca teve filho. E esta também nunca teve filho

– E esta também tu acha que colocou as gotas?

Certamente, filha. Certamente.

## 24. INT. CASA JOANA

Misto de imagens da minha conversa com a Joana na casa dela, e da casa da mãe, no momento em que as duas assistem ao documentário depois do primeiro corte...

LUCIANA

Tem um pisar em ovos assim, a relação de amor é muito grande. É uma relação de tensão, gostaram não gostaram,

JOANA

Tem a tua expectativa, né... A expectativa delas, né, em relação ao material de se vê...

## 25. INT. SALA CASA DA MÃE

Imagem de nós três conversando.

DAG

Que lindo, tu achou, Ju?

JU

Coisa mais linda ficou. Se eu pudesse não aparecer e ficar só minha voz no vídeo...

LUCIANA

Nem todo mundo se gosta no vídeo, né

DAG

Ah, eu gosto de mim...Eu me acho maravilhosa...

JULIANA

Mãe, tu tá linda...*risos*

DAG

Memória é uma coisa fantástica, né... Ela vem vindo...De repente nem coisa que tu sabia que tu sabia e a gente está lembrando...

Câmera passeia por fotos antigas.

DAG

Eram festeiras. Tinha muitos namorados. A mãe também antes de casar foi noiva não sei quantas vezes. Não sei quantos noivos, para noivar também era uma beleza, né. Ela voltou noiva de São Borja. Veio noiva do tal do Abrilino. Mas acho que dançou o tal de Abrilino.

## 26. INT. QUARTO DA MÃE

JU

Uma coisa que a vó contava muito era das caminhadas dela na Rua da Praia. Ela dizia que ela adorava andar na Rua da Praia com os vestidos que alguém costurava. Fazia uma vez por ano, a cada Natal, e aí elas saíam com os vestidos para andar na Rua da Praia. Diz que era um sucesso. *risos*

## 27. INT. SALA DA MÃE

DAG

A dinda Irma era solteira, a Tia Eugênia era solteira, a Yolanda era solteira. E elas saíam, sempre saíam. Viviam na farra, festas e coisas, a



mãe já não porque quando eu tinha dois anos ela casou com o pai, o meu padrasto.  
Festa, bebida, cigarro, tudo.

DAG

Se arrependimento houve, posso te garantir, foi de ter casado. Porque segundo elas eu acho que a maioria não ia querer.  
Porque também o casamento não foi feliz...  
Porque também o casamento restringia naquela época.  
Tanto que não durou casamento nenhum, né. A Tia Eugênia enviuvou com vinte e poucos anos, nunca mais casou. A Dinda se desquitou com vinte e poucos anos, nunca mais casou. Teve uma história, mas... justamente por causa do machismo que dura até hoje não se submetiam. Nenhuma aceitava viver dependendo do marido para comer, para se vestir. Nem passava pela cabeça delas, a mulher tinha que trabalhar. Nunca achava que o marido tivesse que sustentar. Era o mais que se ouvia lá em casa, né. Não vou depender de macho, não se pode depender de macho... capaz...

LUCIANA

E isso tu acha que tem muito da bisa?

DAG

Tem muito da bisa.

Imagens minhas digitando. Plano fechado na tela do computador:

“A vó gostava de escrever cartas, tinha a letra perfeita, anos de caligrafia. Caligrafia e depois datilografia. Foi ela quem me aconselhou: por que tu não faz um curso para aprender a datilografar com os dez dedos”...

Câmera fechada nas minhas mãos digitando...Corta para um super close da vó (foto) diante de uma máquina de datilografia.

DAG

A mãe era uma excelente secretária, os chefes dependiam da mãe para tudo. A mãe trabalhava sábado porque Deus o livre se ela não fosse. Aí quando eu era bem pequena eu ia junto. Tem umas fotos dela batendo máquina, linda. Eu sempre me senti muito orgulhosa da mãe. Sempre achei o máximo. Tinha uma letra maravilhosa, linda. A mãe fez datilografia... parece que fez redação comercial, era uma excelente secretária.

JU

Assumir uma gravidez que nem ela assumiu, naquela época, passar por todas as dificuldades que ela passou, né. Ela foi muito guerreira.

29.INT. SALA DA MÃE

DAG

O vô ficou muito sentido. Muito sentido... Até eu nascer, né. Depois se foi o sentimento todo, era o maior bobo. Ficou de mal com a mãe, sem conversar com ela não sei quantos meses. Eu sempre fui muito orgulhosa da minha família ser assim, ser diferente. Apesar de muita gente que nós éramos diferentes, no caso eu era diferente. Até hoje sou diferente das mulheres da minha idade, mas porque elas tinham outro tipo de pensamento.

Sobe som música clássica.  
Imagens das três (mãe, Ju e eu) juntas.  
Quebra da quarta parede.

DAG

Agora se é genético, ou se a gente aprende, exemplo de quem a gente admira é muito forte. A gente segue, eu acho. Eu admirava muito a minha vó e a minha mãe, a minha mãe e a vó

LUCIANA

Mas tu teve um casamento de 40 e poucos, 45. Até o pai falecer...

DAG

É, é. E era bem divertido.

LUCIANA

Quero dizer que a tua lógica era bem diferente.

DAG

Ah, pois é...Mas teu pai não mandava em mim (*risos*) e nem se atrevia (*risos*).

LUCIANA

E teve três filhos.

DAG

Pois é, eu não queria filho único. Todos programados.

LUCIANA

Quero dizer que tua lógica foi diferente.

DAG

Eu sempre fui muito sozinha... Eu senti falta assim. Até de primos, de irmãos, mais crianças na família, não tinha.

### 30.INT.QUARTO MÃE

JU

– Tu te lembra dela falar alguma coisa de ter querido ter mais filhos? Não, acho que por uma opção também, porque as mulheres amavam demais, se dedicavam demais, sabiam do compromisso que era ter um filho, por isso que não tiveram filhos. A avó amava demais a mãe, por isso que teve só a mãe. E se dedicou totalmente a ela. Era o que eu sentia do relacionamento delas. A vó protegia a mãe como uma leoa.

Imagens da gente olhando as fotos da vó.

Eu – Olha as bochechas bem rosadas.

Ju – Humm, coisa linda.

JU

A vó era minha vó, minha mãe, psiquiatra, irmã, amiga, tudo minha, tudo... médica, conselheira. A gente vai se despindo com a idade e aprende a viver mais para os outros. Era o que ela fazia, vivia mais para os outros...Não tinha apego a nada, era o que ela fazia... Saudades...

Créditos Finais

## ANEXO A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

### Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa de Doutorado intitulada “O metadocumentário como tecnologia cognitiva para experienciar o conhecimento como enação”, realizada por Luciana Kraemer, no Programa de Pós-Graduação Informática na Educação da UFRGS, em Porto Alegre, sob orientação da professora Dra. Cleci Maraschin e coorientação da Dra. Vanessa Mauren. Esta proposta tem por objetivo **investigar a partir de uma perspectiva enativa como se produz/cria um documentário que se autoproduza no decorrer do fazer. Discutir de que forma a disponibilidade técnica – entendida aqui pelo uso dos meios digitais, equipamentos de captação e edição – pode promover um “pensar com” as máquinas e não um “pensar sobre”. Bem como explorar de que forma o entendimento de memória/duração auxilia no entendimento da atualização das lembranças em todos os envolvidos no processo de produção de um filme.**

A primeira etapa da aplicação da pesquisa de campo será a produção e filmagem das entrevistas. A segunda etapa é a da montagem do documentário. No decorrer desses processos são feitas análises. Antes da finalização do documentário os entrevistados serão convidados a assistirem ao filme. Todo esse processo será complementado por anotações em diários de campo.

Por se tratar de uma pesquisa audiovisual, não há como trabalhar com a possibilidade do sigilo do depoimento. A exposição é inerente a todo o processo. Também não há como garantir que a circulação do vídeo fique reduzida ao âmbito acadêmico, pois as possibilidades ético-estéticas do trabalho podem suscitar interesses de diferentes campos, tanto no que se refere ao conhecimento formal como informal. Isso significa que eventualmente o documentário pode circular em redes sociais, seja na modalidade aberta ou restrita (para quem recebe o link de acesso).

Neste sentido, se faz necessário o alerta sobre os riscos emocionais relacionados à exposição da memória ligada aos ancestrais de vocês, participantes. Mesmo que as antepassadas já tenham falecido há muito tempo, a memória atualizasse no presente promove diferenças e pode gerar eventual desconforto. Caso haja necessidade, os pesquisadores oferecerão apoio emocional, ou ainda indicação de procedimento terapêutico.

É parte do compromisso ético da pesquisa também disponibilizar a visualização do documentário para vocês, participantes, após o processo de montagem das cenas, dando possibilidade para que as falas possam ser editadas/cortadas, se assim desejarem. Seguindo o protocolo, precisamos deixar explícita também a alternativa de a voluntária se retirar da pesquisa a qualquer momento, se assim optar.

Há que se reafirmar, no entanto, os benefícios da pesquisa. Acredita-se ser positivo para as participantes articularem as memórias pessoais para que essas lembranças participem do processo da vida familiar hoje, pois retomar o passado é também compreender como esse tem formado o modo de ser de cada um. Entende-se também que a pesquisa abre a possibilidade da transmissão da história avançar do campo familiar para o coletivo, podendo despertar outras mulheres e outras famílias a rememorar e discutir não apenas os métodos contraceptivos usados pelas antigas gerações de mulheres, mas o modo como esta questão se relaciona com outros modos de ser e não-ser do gênero feminino.

Cabe ainda o registro de que os dados da pesquisa (entrevistas na íntegra, bem como todas as imagens que compõe o documentário ficarão armazenados em dispositivo digital de armazenamento externo (HD), e guardados na sala de pesquisa 300e do Instituto de Psicologia da UFRGS, Rua Ramiro Barcelos, 2.600.

Neste sentido, seguem abaixo os termos de consentimento.

Declaro que fui informado sobre os procedimentos desta etapa da pesquisa, que recebi de forma clara e objetiva todas as explicações pertinentes ao projeto, incluindo o fato de poder buscar mais informações junto ao CEP-Psico no endereço abaixo, bem como contatar as pesquisadoras da pesquisa, doutoranda Luciana Kraemer ([Luciana.kraemer@gmail.com](mailto:Luciana.kraemer@gmail.com)) pelo telefone (51) 991212995; e ainda as professoras Dra. Cleci Maraschin ([cleci.maraschin@gmail.com](mailto:cleci.maraschin@gmail.com)) e Dra. Vanessa Maurenente ([vanessamaurenente@yahoo.com.br](mailto:vanessamaurenente@yahoo.com.br)) ambas lotadas na sala de pesquisa 300e do Instituto de Psicologia da UFRGS, telefone (51) 33085644.

LI E ACEITO AS CONDIÇÕES DO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.

Nome: João Genáides 009-832-560-47

Genáides

Assinatura voluntária

Luciana Kraemer  
 Autora da pesquisa: Ms<sup>a</sup> Luciana Kraemer

Cleci Maraschin  
 Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleci Maraschin

Vanessa Maurenente  
 Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Vanessa Maurenente

Porto Alegre, 20 de dezembro de 2018.

Comitê de Ética e Pesquisa (Instituto de Psicologia) - Rua Ramiro Barcelos, 2600 (Bairro Santa Cecília). Telefone: 33085698. E-mail: [cep-psico@ufrgs.br](mailto:cep-psico@ufrgs.br)

Declaro que fui informado sobre os procedimentos desta etapa da pesquisa, que recebi de forma clara e objetiva todas as explicações pertinentes ao projeto, incluindo o fato de poder buscar mais informações junto ao CEP-Psico no endereço abaixo, bem como contatar as pesquisadoras da pesquisa, doutoranda Luciana Kraemer ([Luciana.kraemer@gmail.com](mailto:Luciana.kraemer@gmail.com)) pelo telefone (51) 991212995; e ainda as professoras Dra. Cleci Maraschin ([cleci.maraschin@gmail.com](mailto:cleci.maraschin@gmail.com)) e Dra. Vanessa Maurenente ([vanessamaurenente@yahoo.com.br](mailto:vanessamaurenente@yahoo.com.br)) ambas lotadas na sala de pesquisa 300e do Instituto de Psicologia da UFRGS, telefone (51) 33085644.

LI E ACEITO AS CONDIÇÕES DO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.

Nome: Zulma S.K. Lima  
OAB/RS 25.233

Zulma S.K. Lima  
 Assinatura voluntária

Luciana Kraemer  
 Autora da pesquisa: Ms<sup>a</sup> Luciana Kraemer

Cleci Maraschin  
 Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleci Maraschin

Vanessa Maurenente  
 Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Vanessa Maurenente

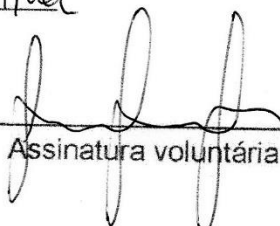
Porto Alegre, 15 de dezembro de 2018.

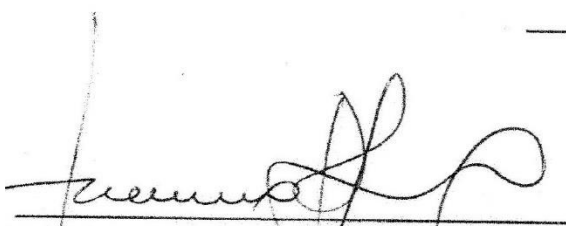
Comitê de Ética e Pesquisa (Instituto de Psicologia) - Rua Ramiro Barcelos, 2600 (Bairro Santa Cecília). Telefone: 33085698. E-mail: [cep-psico@ufrgs.br](mailto:cep-psico@ufrgs.br)


Declaro que fui informado sobre os procedimentos desta etapa da pesquisa, que recebi de forma clara e objetiva todas as explicações pertinentes ao projeto, incluindo o fato de poder buscar mais informações junto ao CEP-Psico no endereço abaixo, bem como contatar pesquisadoras da pesquisa, doutoranda Luciana Kraemer ([Luciana.kraemer@gmail.com](mailto:Luciana.kraemer@gmail.com)) e telefone (51) 991212995; e ainda as professoras Dra. Cleci Maraschin ([cleci.maraschin@gmail.com](mailto:cleci.maraschin@gmail.com)) e Dra. Vanessa Maurenente ([vanessamaurenente@yahoo.com](mailto:vanessamaurenente@yahoo.com)), ambas lotadas na sala de pesquisa 300e do Instituto de Psicologia da UFRGS, telefone (51) 33085644.

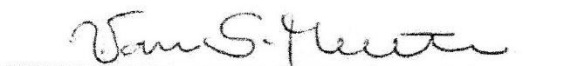
LI E ACEITO AS CONDIÇÕES DO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.

Nome: Juliana Kraemer da Silva  
Rg 9067545609

  
Assinatura voluntária

  
Autora da pesquisa: Msc<sup>a</sup> Luciana Kraemer

  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleci Maraschin

  
Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Vanessa Maurenente

Porto Alegre, 15 de dezembro de 201

Comitê de Ética e Pesquisa (Instituto de Psicologia) - Rua Ramiro Barcelos, 2600 (Bairro Santo Cecília). Telefone: 33085698. E-mail: [cep-psico@ufrgs.br](mailto:cep-psico@ufrgs.br)

Declaro que fui informado sobre os procedimentos desta etapa da pesquisa, que recebi de forma clara e objetiva todas as explicações pertinentes ao projeto, incluindo o fato de poder buscar mais informações junto ao CEP-Psico no endereço abaixo, bem como contatar as pesquisadoras da pesquisa, doutoranda Luciana Kraemer ([Luciana.kraemer@gmail.com](mailto:Luciana.kraemer@gmail.com)) pelo telefone (51) 991212995; e ainda as professoras Dra. Cleci Maraschin ([cleci.maraschin@gmail.com](mailto:cleci.maraschin@gmail.com)) e Dra. Vanessa Maurenente ([vanessamaurenente@yahoo.com.br](mailto:vanessamaurenente@yahoo.com.br)), ambas lotadas na sala de pesquisa 300e do Instituto de Psicologia da UFRGS, telefone (51) 33085644.

LI E ACEITO AS CONDIÇÕES DO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.

Nome: PEDRO Henrique Bonafino Cezar  
RG: 5.045.332

Pedro Henrique B. Cezar  
Assinatura voluntária

[Assinatura]  
Autora da pesquisa: M<sup>sc</sup> Luciana Kraemer

[Assinatura]  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleci Maraschin

[Assinatura]  
Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Vanessa Maurenente

Porto Alegre, 20 de dezembro de 2018.

Comitê de Ética e Pesquisa (Instituto de Psicologia) - Rua Ramiro Barcelos, 2600 (Bairro Santa Cecília). Telefone: 33085698. E-mail: [cep-psico@ufrgs.br](mailto:cep-psico@ufrgs.br)