

---

## O Metadocumentário como Tecnologia Cognitiva Audiovisual<sup>1</sup>

Luciana Kraemer<sup>2</sup>  
Marcelo Salcedo Gomes<sup>3</sup>  
Raquel Salcedo Gomes<sup>4</sup>

### Resumo

Neste trabalho, discutimos o metadocumentário, subgênero autorreferente e reflexivo desdobrado do gênero documentário, que, se é, por um lado, criticado por questionar o modo tradicional de produção do documentário (MACHADO, 2011), por outro, pode ser concebido como tecnologia audiovisual para a discussão sobre processos de produção de realidades e, assim, da criação de si e do mundo, em uma perspectiva inventiva de cognição (KASTRUP, 1999). O trabalho fundamenta-se ainda na noção de audiovisualidades (KILPP, 2011), que propõe a invenção de um objeto de pesquisa não reduzido a uma mídia específica, mas relacionado à virtualidade imagética que se atualiza nos diversos dispositivos do olhar, e nos conceitos de linguajar e de conhecer da teoria autopoietica de Maturana e Varela (1995), com suas noções de distinção e de observador, para discutir os gêneros enquanto operações que orientam vetores de estabilização de mundos compartilhados e o metadocumentário como tecnologia audiovisual que problematiza tais tendências estabilizadoras.

### Palavras-chave

Metadocumentário; Gênero; Audiovisualidades; Teoria Autopoietica; Tecnologia Cognitiva.

### 1. Operações de distinção, o observador, o linguajar e o conhecer

Neste trabalho, partimos do conceito de audiovisualidades para discutirmos o metadocumentário como tecnologia que produz realidades e permite uma problematização dos processos cognitivos humanos. As audiovisualidades são tratadas como uma qualidade

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação e Educação, do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Jornalista, doutoranda do PPG em Informática na Educação da UFRGS. E-mail: [luciana.kraemer@gmail.com](mailto:luciana.kraemer@gmail.com)

<sup>3</sup> Fotojornalista, doutorando do PPG em Ciências da Comunicação da UNISINOS. E-mail: [salcedogomes@gmail.com](mailto:salcedogomes@gmail.com).

<sup>4</sup> Professora e tradutora, doutoranda dos PPGs em Informática na Educação da UFRGS e Linguística Aplicada da UNISINOS. E-mail: [salcedogomes@gmail.com](mailto:salcedogomes@gmail.com).

---

presente nos diversos meios, e é inspirada na proposta de pensar os estudos da imagem em “uma perspectiva de pesquisa desconstrutiva, que se liquefaz – ou coloca em movimento – as antes sólidas fronteiras da pesquisa das imagens de um dispositivo e as das de outro, pesquisa essa que, assim, hospeda em seu *corpus* os devires minoritários das de cada um” (KILPP, 2011, p. 225). O estudo das audiovisualidades propõe a invenção de um objeto de pesquisa que não ficaria reduzido a algum meio especificamente, mas estaria relacionado com a virtualidade imagética que se atualiza nos diversos dispositivos do olhar. Para pensarmos sobre os papéis da cognição e da linguagem no estudo das audiovisualidades, adotamos a teoria autopoietica de Maturana e Varela (1980; 1995). Maturana (1980) enfatiza que a operação fundamental da cognição é a distinção. Ela é uma prescrição de um procedimento de recorte, o qual implica um "fenomenalismo universal de distinção" (1980, p. xxii) que, por sua aplicação recursiva no reordenamento de entidades distintas, pode fazer surgir, infinitamente, novas unidades, fazendo emergir também novos domínios que não se intersectam. Nesse processo, o observador estabelece um metadomínio de descrições, visto que ele especifica referências que lhe permitem explicar uma unidade como distinta, caracterizando-a pela denotação ou conotação das operações realizadas para distingui-la. Em meio a tal operação distintiva, destaca-se o papel do conhecimento na caracterização de uma unidade, conhecimento que sempre diz respeito a uma forma de ação, e cujo reconhecimento pressupõe um observador que percebe tal ação de conhecer a partir de um metadomínio.

O conhecimento está, portanto, na teoria autopoietica, intrinsecamente relacionado ao agir e ao agir sobre ações, num processo de movimentos circulares que produz diferenças a cada volta, na especificação de critérios de distinção de unidades, em sua caracterização e em seu descolamento de seu fundo, que distingue e especifica o fundo, e especifica também o observador e seu metadomínio do observar.

Considerando essa concepção de conhecer, e também que, para Maturana (1997, p. 116), nós, “seres que vivemos no conversar, vivemos todas as dimensões do nosso espaço relacional nas conversações e como conversações”, discutimos a noção de gênero como processo e produto de operações de distinção, um modo de conhecimento especificado por um observador para auxiliar a agir no domínio comunicacional, e, agindo neste domínio, explicar os usos que fazemos das próprias linguagens.

---

O conceito de gênero tem sido bastante enfatizado nos campos de estudos da educação e suas tecnologias como ponto de partida para o ensino e a aprendizagem em contextos institucionais. Defende-se que ensinar e aprender linguagens através de gêneros aproxima as práticas didáticas dos demais domínios cotidianos da cultura, uma vez que gêneros seriam caracterizações de unidades do discurso em ação, e não dos sistemas semióticos enquanto abstrações formalizadas (DIONÍSIO, MACHADO & BEZERRA, 2005).

Cumprе ressaltar que, para Maturana (2001), a linguagem não é representacional, não se constitui ontologicamente como um sistema de signos. Sua origem é biológica, situa-se na filogenia da espécie humana. Ao conviver em pequenos grupos e fazer coisas juntos, em coordenações consensuais de ações, teria surgido entre os hominídeos um fenômeno de coordenações de coordenações de ações, num movimento recorrente e recursivo, isto é, de humanos agindo em conjunto e remetendo-se a essas suas ações, mediante posturas corporais, gestos, sons, formas etc, que um observador poderia denominar como linguagem, especificando, assim, esse domínio.

A linguagem, ou o linguajar, como Maturana prefere alcunhá-la, configura-se como uma forma de ação na concretude do cotidiano dos coletivos humanos. Ao linguajarmos, tocamos-nos uns aos outros com sons, mobilizamos emoções, despertamos a atenção mediante gestos e formas. Certos animais também praticam ações semelhantes, mas o que o linguajar humano tem de específico é sua potência de autorreferência, de tornar a si mesmo e a suas próprias coordenações de ações prévias, languageiras ou não, objetos desse linguajar.

Desse modo, os gêneros constituem-se como operações de distinção efetuadas no linguajar sobre o linguajar, atrelando determinados tipos de linguajar a domínios específicos da atividade humana. Por exemplo, gêneros literários, como a poesia e o romance, remetem ao domínio da ficção, gêneros jurídicos, como cartas precatórias e petições judiciais, ao domínio das leis, e gêneros audiovisuais, como o documentário, ao domínio da comunicação social.

A distinção dos gêneros é sempre uma operação feita por um observador na tentativa de especificar e caracterizar conjuntos heterogêneos de discursos. Podemos pensar essas

---

distinções como modos de conhecimento, como categorias com critérios didaticamente sistematizados a fim de contribuir para a aprendizagem do próprio linguajar nos diferentes domínios da atividade humana.

Capazes de conhecer, analisar nossas condutas como adequadas, produzimos distinções na linguagem sobre a linguagem, gerando novos critérios para avaliar o conhecimento como efetivo. Os gêneros são distinções produzidas nesses processos, um metadomínio gerado para avaliar agires nos diferentes domínios de conduta humana.

## **2. Gêneros audiovisuais: o documentário e seus subgêneros**

Na contemporaneidade, o autor considerado como seminal no estudo dos gêneros é Mikhail Bakhtin. Para ele, os gêneros são tipos de enunciados mais ou menos estáveis que se repetem e diferem, se atualizam nas mais variadas esferas de utilização da linguagem (BAKHTIN, 1997). O emprego da linguagem se dá em forma de enunciados concretos e únicos, proferidos pelos participantes de cada esfera da atividade humana. Mas, cada esfera tem seus gêneros, os quais orientam vetores de estabilização de mundos compartilhados nesses domínios languageiros.

As características e formas desses tipos de estabilidade relativa seriam tão heterogêneas quanto as esferas ou domínios<sup>5</sup>, reiterando e modificando os gêneros à medida em que estes se concretizam em discursos que circulam nas cadeias de enunciados. Cada enunciado refletiria as condições específicas e as finalidades do domínio em que é proferido através da escolha de seu conteúdo temático, ou seja, do assunto abordado, de seu estilo, isto é, da seleção operada nos recursos da linguagem, e de sua construção composicional, que marca seu modo de atualização ou colocação em presença enquanto unidade discursiva.

Reunidos em tipos de enunciados atrelados a domínios languageiros específicos, os gêneros podem ser, para Bakhtin, tão variados quanto as esferas de ação humana, e podem ser gerados tantos novos gêneros quanto novas esferas ou domínios de ação.

O cinema é um gênero que se utiliza de imagens em movimento. As imagens constituem-se de cortes instantâneos, cuja impressão de movimento está no aparelho com o

---

<sup>5</sup> Tomamos domínio e esferas como sinônimos. Domínio é o termo empregado por Maturana e Varela (1995) e esfera, o termo utilizado na tradução que adotamos da obra de Bakhtin (1997).

---

qual se fá-las desfilar (DELEUZE, 2009, p. 14). A partir de operações de distinção no domínio da comunicação, podemos afirmar que o cinema está contido no domínio das audiovisualidades, entendidas como virtualidades que se atualizam nos diferentes suportes e formatos, mas que os antecedem e ultrapassam, permanecendo em devir, se as considerarmos em uma concepção filosófica e cultural de imanência.

Machado (2000), estudioso de gêneros do audiovisual, compreende gênero como Bakhtin (1997), ou seja, não como função de enquadramento, aprisionamento para conservar aspectos de uma linguagem, mas como potência,

uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificados numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade desta forma junto às comunidades futuras. (MACHADO, 2000, p. 68)

O gênero orienta o uso da linguagem num determinado domínio, pois é nele que se conservam as tendências mais expressivas e estáveis acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores. Assim como os gêneros não são estanques, pois se modelam e se transformam a partir da cultura e das interações que os criam, as possibilidades de linguagem evocadas são múltiplas para cada gênero, mesmo que alguma tenda a ser mais dominante. Aqui também é possível perceber uma congruência com o pensamento de Maturana (1997), quando nos diz que as diferentes conversações que entabulamos se estabilizam a partir de uma dinâmica conservadora própria da cultura, ou mudam segundo a dinâmica de mudança, que também constitui o sentido de cultura.

No caso do documentário, este caminha entre o relato e a asserção, ou argumentação (RAMOS, 2008). Os estilos de enunciar variam, podendo ser uma voz que narra, bastante presente no documentário clássico (voz-over), também chamada de voz de fora do campo, narrada por um locutor profissional que representaria as opiniões e visões do diretor do documentário; a sequência de diálogos (entrevistas), ou ainda o relato em primeira pessoa. Estes modelos, ou formatos, também são fortemente influenciados pela técnica envolvida no processo. A técnica é uma dimensão que, para Kilpp (2010), modula a compreensão do conceito de audiovisual hoje e também sua massificação como produto cultural. De acordo com a autora, os usos e apropriações dos produtos audiovisuais têm sido possibilitados pela convergência dos meios de comunicação, dando espaço para novos atores (muitos deles não

---

profissionais) e para novas criações que crescem com a conectividade e se espalham paralelamente a uma indústria que não opera de maneira hegemônica na produção de repertórios éticos e tecnoestéticos.

A técnica de expressão que desenvolve os suportes ou dispositivos que vão mediar o processo de criação são também enunciadores, visto que “desencadeiam mutações sensoriais e intelectuais que serão, muitas vezes, o motor das grandes transformações estéticas” (MACHADO, 2001, p. 11). Se a técnica, ou os recursos estilísticos e de construção composicional de Bakhtin (1997), engendra o domínio cultural que a produz, o filme, como produto audiovisual, também nos deixa perceber as marcas de um determinado tempo.

Segundo Bill Nichols (2005), teórico em cinema documental, todo filme é um documentário, mesmo os ficcionais, na medida em que todos documentam uma época, portanto expressam verdades sobre seu tempo, evidenciam tanto a cultura que os produziu como reproduzem a aparência das pessoas que fazem parte desta cultura. O autor prefere classificar os audiovisuais que estuda em dois tipos: documentários de satisfação de desejos, chamados de ficção, e documentários de representação social, não-ficção. No documentário de satisfação de desejos, ou ficcional, importa o desejo dos seus produtores de criar um mundo acordadamente fabulatório em que possamos ver inscritos sonhos, medos, terror.

Já no caso dos documentários de representação social, que ganham o selo de documentário no linguajar cotidiano, importa que os espectadores creiam que este mundo, também construído a partir da produção simbólica, seja o mesmo mundo que é compartilhado, o mundo “real”. Tais documentários

expressam 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 de realidades pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo que conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. (NICHOLS, 2005, p. 27)

O autor constroi um conceito que, de certa forma, relativiza a distinção entre documentário e ficção como produtores de verdades, na medida em que qualquer produção

---

audiovisual tanto documenta quanto fabula. Para Maturana (2001), o explicar experiências vividas por um observador no linguajar, usando o linguajar, produz realidades. Existem, para ele, tantas realidades quantas puderem ser produzidas, todas elas válidas enquanto domínios de explicação da experiência, de modo semelhante como, para Kilpp (2011), a atualização do audiovisual produz realidades midiáticas.

Nesse sentido, podemos pensar que o audiovisual ficcional produz realidades no âmbito da experiência do espectador, nas emoções e estados afetivos que suscita e, similarmente, o documentário engendra ficções, pois modula os modos de produção de “verdades”, produzindo realidades que o observador pode avaliar como não válidas. Assim, estremece-se as fronteiras entre o ficcional e o documental nos gêneros audiovisuais. Ao fim e ao cabo, ambos produzem realidades, mundos que podemos ou não desejar compartilhar.

Remetendo-nos ao caráter gerativo dos gêneros em sua congruência com os domínios da atividade humana, ressaltamos que Nichols (2005) identifica seis subgêneros do documentário: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Destes, ele caracteriza o modo reflexivo como um formato que se organiza em torno de uma relação de componentes que apresentam como marca a reflexão sobre como se está filmando o que está sendo filmado, problematizando o próprio processo de criação.

A denominação, entretanto, não é unânime. Machado (2011) chama este mesmo formato de metadocumentário, um dos seis que ele identifica concorrer para a ampliação ou superação do conceito de documentário, na medida em que “desvirtuaria” alguns pressupostos estáveis para a classificação do gênero. Os demais ele denomina como: documentário híbrido, falso documentário, documentário sonoro, animação documental e documentário *machinima*.

Jean-Claude Bernardet (2004) opera com distinções que se cruzam quando se refere ao que cunhou como documentário de busca, para designar um certo tipo de projeto cinematográfico em que a filmagem tende a se tornar a documentação de um processo, utilizando como exemplos as obras audiovisuais *33* e *Passaporte Húngaro*.

Em comum, os três autores parecem ter a indicação de uma potencialidade do operar distinções no linguajar: evidenciar os domínios comportamentais que concorrem para

---

estabelecer critérios de validação que atuarão de maneira circular na formação da conduta, no caso, a própria filmagem. São formatos que parecem ir na direção de um dos aforismos presentes em Maturana e Varela (1995): “tudo o que é dito é dito por um observador”, na ação mesma do conhecer. O metadocumentário é um formato que problematiza a ideia de uma realidade externa objetiva, que poderia nos fazer crer que aquele mundo histórico compartilhado preexiste ao próprio documentário.

### **3. O metadocumentário como tecnologia cognitiva da produção de realidades**

Conforme Nichols (2005), no documentário reflexivo ou metadocumentário, são colocados à cena os processos de negociação entre cineasta e espectador. Neste tipo de documentário, o diretor problematiza não apenas o mundo histórico, expressão que utiliza para se referir ao mundo dos acontecimentos ditos "capturados", em oposição ao mundo ficcionalizado, mas também tudo o que normalmente não fica visível ao espectador, como os problemas da representação do outro, os caminhos trilhados pelo diretor para a montagem das cenas, as dúvidas e as certezas acumuladas:

o documentário reflexivo 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 estas ideias passam a ser suspeitas (NICHOLS, 2005, p. 166).

Machado (2011) entende que o metadocumentário “é o tipo mais cruel de documentário” e o utiliza como exemplo de um formato que denuncia não apenas a ilusão documental, mas a apropriação da palavra do outro que o documentário em geral faz, seja consciente ou inconscientemente, como forma de confirmar argumentos, teses, versões do mundo compartilhado. Como o próprio prefixo expressa, o metadocumentário propõe que o fazer fílmico seja objeto de observação do realizador, que por sua vez é objeto de observação do espectador, numa 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)



---

Por fim, Bernardet (2004, p. 221), vai se utilizar da expressão documentário de busca como exemplo de um documentário que se centra na documentação da ação, e trabalha com o que o autor chama de “subjetividade dinâmica” quando “não se sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade” e em que a história pessoal revela uma história geral, não sendo fruto de mero exercício narcísico. São projetos que escancaram a *mise-en-scène*, ou o jogo que compõe a encenação, mesmo de um documentário.

Como exemplo de metadocumentário, citamos a produção audiovisual colombiana *Agarrando Pueblo*, de Carlos Mayolo e Luís Ospina (1978). O enredo do filme circula em torno de um documentarista que busca registrar a miséria das ruas de Cali e, para isso, percorre a cidade atrás de mendigos, moradores de ruas e outras pessoas em situação social desfavorecida. O problema é que o documentarista (Mayolo) e sua câmera não encontram cenas e situações que consideram miseráveis o suficiente para "documentar", de modo que o empreendimento se transforma em uma paródia de si mesmo. E quando, eventualmente, encontram os personagens que gostariam de registrar, estes agem de maneira agressiva e desconfiada, obstaculizando a concretização da proposta. No fim, o documentário é lançado como um filme que conta a história de um processo documental malogrado, denotando o caráter fictício do projeto inicial.

Outro exemplo que serve como referência sobre os efeitos do metadocumentário na produção de realidades é a obra *Santiago* (2007) de João Moreira Salles. O filme foi vencedor de uma série de prêmios nacionais e internacionais, e segue sendo objeto de análise nos diversos domínios do conhecimento interessados nos formatos que engendram subjetivações, especialmente, claro, o próprio cinema. Para além das classificações que o filme tem recebido, cinema-ensaio, ensaio autobiográfico, nos interessa aqui o fato de operar com uma estética reflexiva que explicita o papel do diretor-mediador, ou observador (MATURANA, 1997) no processo de produção de verdades e de invenção de si.

Santiago é título do filme e também o nome de seu personagem principal, mordomo da família do diretor por 30 anos. Em 1992, João Moreira Salles, o diretor, iniciou o documentário sobre este personagem, mas abandonou o projeto por 13 anos. Retomado e lançado em 2007, o filme tem um enunciador presente em *voz over* (a voz do irmão do

---

diretor). A narração nos conduz ao que seria o saber (a experiência do diretor como diretor) na primeira tentativa de produção do filme, suas opções ético-estéticas. Na primeira tomada, há a marca do piano, em uma imagem em preto e branco, e um lento movimento que conduz o espectador para fotos de um cômodo da casa da família Salles: “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”. Ao longo do documentário, somos convidados a participar do mundo cinematográfico-documental, compreender o que seriam as escolhas, as motivações ou desmotivações implícitas, agora explicitadas na linguagem do documentário a partir de sua própria linguagem.

A ficcionalização, a rigidez, se deixam mostrar no momento da entrevista de Santiago por João, em 1992. No trecho a seguir, Santiago, com forte sotaque hispânico, então com 80 anos, tem uma ideia de como vai começar sua fala e pergunta à Márcia Ramalho (diretora executiva) e ao próprio João: “Com este pequeno depoimento que voy (sic) a fazer com todo o carinho, não se pode começar assim?”. “Não”, diz João. “Não”, confirma Márcia, que direciona: “começa apresentando direto a cozinha”.

Ao longo de todo filme vemos claquetes, preparações das gravações, opções de montagem e o diálogo do diretor, que parece ser consigo mesmo, enfrentando a tensão, o problema, e a insatisfação com aquela primeira concepção do projeto, solucionada nesta segunda tentativa. Nas falas de João, evidencia-se a chamada autorreferencialidade das mídias, processo pelo qual os meios de comunicação produzem realidades midiáticas que lhes são próprias (servindo-se dos “fatos sociais” como pano de fundo).

Queremos chamar a atenção aqui para o caráter audiovisual do documentário que, como outros gêneros midiáticos, instaura seus próprios mundos. Tomamos esta ideia emprestada de Kilpp (2010, p. 104) ao versar sobre os mundos televisivos criados a partir de *reality shows*. Diz a autora:

A TV instaura mundos a partir de imaginários que são minimamente compartilhados com os de outros mundos, sem o que não seria possível efetivar-se sua comunicação. Uma parte desses mundos é ficcionista (do gênero ficcional), ou enunciada como tal. A outra é documentalista (do gênero documental), ou enunciada como tal. Do último conjunto fazem parte os programas ditos informativos, ou a parte informativa de qualquer programa de entretenimento (em toda programação combina-se entretenimento e informação).

---

Ora, se o metadocumentário cria seus mundos, como ele o faz? Através dos aspectos técnicos e estéticos disponíveis, que poderíamos denominar neste trabalho de linguajar audiovisual. No caso de *Santiago*, percebemos um jogo intrincado entre o que é mostrado e o que ficaria escondido do público. A princípio, o documentário retrataria a vida de Santiago. No entanto, ao escolher inserir tomadas que revelam o próprio processo de produção do filme (uma espécie de *making off*) e suas próprias reflexões sobre ele, o diretor provoca desvios que expõem as entranhas da linguagem documental para denunciar que a história previamente planejada era uma fraude. Ele se utiliza do recurso de documentar o próprio documentário em prol de um realismo que pretende extrapolar as bordas do documentado, revelando a ficcionalidade da narrativa e colocando em seu lugar outra proposta do que é documental.

Todavia, o fato de o metadocumentário trazer à tona, através do linguajar audiovisual, outra versão do que é real, não o exime de ser, ele também, um construto. Mesmo que a palavra documentário remeta a tudo que tenha caráter de documento, é imprescindível lembrar que são os sujeitos que o instituem como tal (MACHADO, 2011, p. 7). Se levarmos em consideração a relevância do papel do observador na constituição de mundos (MATURANA & VARELA, 1980), podemos compreender de que forma o documento só se torna índice de algo através da subjetividade dos atores envolvidos.

Neste sentido, poderíamos dizer que cada meio fabrica seus próprios mundos singulares e produz suas próprias subjetividades. As mídias produzem “subjetividades virtuais” que segundo Kilpp (2010) seriam as “ethicidades”. O conceito designa tudo aquilo que é enunciado como atualizações de outros domínios da vida, mas que são construtos estritamente midiáticos que existem dentro de um quadro de significação mais ou menos compartilhado a partir do imaginário social. Sendo assim, em *Santiago*, o próprio mordomo, seu apartamento, João, Márcia, a casa da família, etc são ethicidades construídas pelo metadocumentário.

Considerando que o metadocumentário propõe um desdobramento sobre si mesmo, em movimentos autorreferentes que questionam os processos de produção de realidades, podemos tomá-lo como uma tecnologia cognitiva para a problematização dessa produção,

---

consequentemente, da criação de si e do mundo (KASTRUP, 1999). Segundo Pierre Lévy (1998, p. 33), uma tecnologia da inteligência ou cognitiva é uma tecnologia que reorganiza "de uma forma ou de outra, a visão de mundo de seus usuários", modificando seus reflexos mentais e os circuitos de comunicação e de decisão nas organizações e nos coletivos. Assim, uma tal tecnologia pode modular a cognição, condicionando seus modos de operação, sem, no entanto, determiná-los.

Bruno (2003, p. 5), ao referir-se a tecnologias cognitivas, afirma que elas "operam uma diferença, um desvio, uma transformação na atividade cognitiva". O metadocumentário propõe uma problematização do processo que pressupõe a "captura" de uma realidade objetiva, externa ao observador. Ao escancarar as vísceras da fabricação documental, esse subgênero nos põe a pensar a respeito das quase infinitas possibilidades de fabricação de realidades, suspendendo nossas certezas e a confiança em nossas próprias percepções e nas convenções que estabilizamos coletivamente a fim de compartilharmos um mundo. Tirando nossos pés do chão firme da verdade única, fazendo proliferar versões, o metadocumentário nos leva a um movimento paradoxal de constante retorno, a uma impossibilidade de fechamento, o que desdobra outras possibilidades de criação, de invenções desviantes que fazem proliferar atualizações de ser.

#### **4. Considerações de finalização: a potência das estabilizações instáveis**

O audiovisual, como devir, uma força em potência que tem se atualizado em diferentes suportes e dispositivos, tem tido suas possibilidades expandidas a partir dos usos e apropriações tecnológicas. Exemplo de conjunto multimodal por operar com discursos a partir de diferentes modos linguageiros (áudio, texto, desenho, imagens em movimento) é também uma forma de comunicação cada vez mais típica da sociedade digitalizada, visto que a cada minuto são carregados no Youtube (uploads) o equivalente a dois dias de material de vídeo (CAMBRIA, 2016).

A tecnologia que possibilita os novos usos e apropriações que culminam em produtos audiovisuais, diariamente nos apresentando novas estéticas advindas desta cognição imanente, tem também modulado a diversificação desta produção. Não faz muito tempo, o protagonismo das criações estéticas neste campo estava concentrado nas mãos da

---

grande indústria cultural, instituições privadas de interesses comerciais, políticos e econômicos próprios. Hoje, é um campo povoado tanto por amadores, como por profissionais (TIETZMANN & ROSSINI, 2013).

O documentário, como gênero audiovisual que compartilha com o espectador o mundo histórico (em oposição ao fictício, operado pelo acordo da fabulação), é uma tecnologia cognitiva que possibilita a produção de conhecimento de si e do mundo. Por ser um gênero discursivo que convoca a participação de atores sociais (NICHOLS, 2005), pessoas que vão representar papéis que são os seus próprios na narrativa, opera com relações de alteridade, e convida realizadores e espectadores a refletir sobre as formas de concepção deste processo. Seguindo o olhar de Maturana e Varela (1995), a partir da operação de distinções, entendemos que o metadocumentário é um modelo interessante para pensar a cognição na medida em que rechaça, por princípio ético-estético-político, o modelo mental fragmentador que separa o sujeito do objeto apreendido, recusando, por consequência, o modelo representacionista, que para Maturana e Varela (1995, p. 9) “é um dos fundamentos da cultura patriarcal sob a qual vive boa parte do mundo, inclusive as Américas”. Assim como nós, neste artigo, almejamos produzir explicações sobre o fenômeno que estudamos, o metadocumentário também trabalha numa explicação mecanicista, em que “o observador, explícita ou implicitamente, aceita que as características do fenômeno a ser explicado resultam das relações de seus processos constitutivos” (MATURANA, 1997, p. 126).

Como vetores de estabilização de mundos compartilhados, novos gêneros seguem sendo distinguidos e outras tecnologias cognitivas fabricadas. Mas a estabilidade é apenas uma tendência, assim como a instabilidade que permite a invenção do novo e o questionamento do conhecer e do linguajar consolidados. Como no metadocumentário, que desdobra-se sobre si mesmo, outras coordenações de ações são possíveis, provocando desvios na cognição e a multiplicação dos universos ou "multiversos", como são denominadas por Maturana (2001) as diversas realidades produzidas pelos diferentes observadores, em seu operar no linguajar e na experiência do conhecer, em redes de conversações.

---

## REFERÊNCIAS

AGARRANDO Pueblo. Diretores: Ospina, L. y Mayolo, C. Produção: Carlos Mayolo, Luis Ospina. Colômbia. 1978. P&B.16mm (28 min)

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria E. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERNARDET, Jean Claude. **"33" traz novos horizontes aos documentários**. Folha Online Ilustrada, 14 de março de 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42369.shtml>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

BRUNO, Fernanda. Tecnologias cognitivas e espaços do pensamento. In: FRANÇA, Vera; WEBER, Maria Helena; PAIVA, Raquel; SOVIK, Liv. (Orgs.). **Livro da XI Compós: Estudos de Comunicação**. Sulina, 2003.

CAMBRIA, Erik. **Affective computing and sentiment analysis**. IEEE Intelligent Systems 31(2), pp. 102-107 (2016). Disponível em: <<http://sentic.net/affective-computing-and-sentiment-analysis.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1**. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo**. Campinas: Papyrus, 1999.

\_\_\_\_\_. Novas tecnologias cognitivas: o obstáculo e a invenção. In: PELLANDA, Nize M. C.; PELLANDA, Eduardo C. **Ciberespaço: um hipertexto com Pierre Lévy**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

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

\_\_\_\_\_. Dispersão-convergência: apontamentos para a pesquisa de audiovisualidades. In: MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo e KILPP, Suzana (Orgs.). **Impacto das novas mídias no estatuto da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

LÉVY, Pierre. **Tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: editora 34, 1998.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. Editora Senac. São Paulo. 2000

\_\_\_\_\_. **Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas**. Universidade de São Paulo. 3ª Edição. São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. Novos territórios do documentário. **Revista Digital de Cinema Documentário - Doc On-line**. N. 11, dezembro, 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.

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

\_\_\_\_\_. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização de Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_.; VARELA, Francisco. **Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living**. Dordrecht/Boston/London: D. Reider Publishing Company, 1980.

\_\_\_\_\_.; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. Tradução de Jonas Pereira dos Santos. Campinas: Editorial Psy, 1995.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

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

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

TIETZMANN, Roberto; ROSSINI, Miriam. S. O registro da experiência no audiovisual de acontecimento contemporâneo. In: **22º Encontro Anual da Compós**, 2013, Bahia. Anais do XXII Encontro Anual da Compós. Bahia: Póscom UFBA, 2013. v. 1. p. 1-15.

XAVIER, Antonio Carlos; SANTOS, Carmi Ferraz. O texto eletrônico e os gêneros do discurso. **Veredas**, Revista de Estudos Linguísticos, v. 4, n. 1, p. 51-57, 2009.