

**DISCURSO DOCUMENTAL: REFLEXÕES
COGNITIVAS E FENOMENOLÓGICAS EM
QUESTÕES DE REMEMORAÇÃO E MEMÓRIA
AUDIOVISUAL¹**

JARMO VALKOLA

Tallinn University
jarmo.valkola@gmail.com

EDUARDO PRADO CARDOSO (tradução)

Universidade Católica Portuguesa
oeduardoprado@gmail.com

RESUMO:

O artigo examina ramificações do discurso documental. A abordagem é formulada para dar voz à investigação interdisciplinar sobre o documentário. A ênfase na análise atenta de extractos e entidades documentais de maior dimensão trará uma nova competência para atender a essas várias aspirações. Permite criar uma sensibilidade avivada nas questões analíticas que cobrem semelhanças e diferenças, bem como as reflexões causais e empíricas. O objectivo é criar uma teia de associações para estas perspectivas e perceber uma abordagem mais ampla do documentário a fim de argumentar que a apropriação significativa de várias tendências nos estudos do documentário requer suficiente correspondência e prontidão dialógica para uma compreensão da legitimidade conceptual, formal e estética deste fenómeno.

¹ Este artigo foi publicado originalmente em inglês, em 2019, na revista *Culture Crossroads* 14.

A parte essencial da estratégia de investigação baseia-se numa cartografia cognitiva, o que traduz uma combinação de percepções individuais e colectivas. Além disso, o mapeamento cognitivo permite ao espectador ou espectadora praticar actividades perceptivas, fenomenológicas e cognitivas distintas. Possui também um dispositivo metodológico relacionado com uma atitude contemplativa para com o discurso documental, formando uma relação entre as imagens e sons projectados e a mente que os observa. Isto conduz a um método de contemplação estética que está ligado a uma lógica disciplinar de inscrição que tem como objectivo produzir perspectivas e padrões de pensamento provocados por afecções fílmicas. Neste artigo, o foco será dado especialmente às questões da rememoração e à representação audiovisual em aspectos de memória.

O artigo apresenta três exemplos cinematográficos: *Nostalgia da luz*, de Patricio Guzmán (*Nostalgia de la luz*, Chile, 2010), *3 quartos de melancolia*, de Pirjo Honkasalo (*Melancholian 3 huonetta*, Finlândia, 2004) e *Sem sol*, de Chris Marker (*Sans soleil*, França, 1983). Estes filmes são re-meditações cinematográficas do passado e presente, e formas de etnografia audiovisual. Uma das inferências resultantes e conclusões elementares é a de que eles aspiram a desmistificar o passado e dar origem a um modo de representação que apresenta uma forma elevada e sensorial de discurso documental, ligada a sinais artísticos de conotações narrativas, performativas e estéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso; Cognição; Percepção; Memória; Fenomenologia; Estética; Documentário cinematográfico.

O termo documentário refere-se a todos os processos através dos quais o esforço fílmico é transformado, reduzido, elaborado, armazenado, recuperado e utilizado. Preocupa-se com processos de imagens e sons que criam ambientes fílmicos; é claro que o documentário está envolvido em muitos processos de natureza existencial. A investigação do documentário descreveu a ideia de cinema documental e a sua relação com vários processos, e estes pontos sublinhados têm sido amplamente discutidos pelas teorias do documentário, especialmente quando se procura dar conta de todas as actividades intelectuais e outras relacionadas com a perspectiva documental. Geralmente, a teoria do documentário forma um conjunto de investigação interdisciplinar, relacionado com os campos da filosofia, psicologia, antropologia e estética (Álvarez 2015, Nichols 1994, Bruzzi 2000).

Cada campo consiste num conjunto único e notável de ferramentas e perspectivas. A abordagem documental une diferentes perspectivas teóricas e é, neste sentido, um posicionamento e uma postura intelectual e de atitude. A abordagem documental é frequentemente histórica, uma investigação que designa as próprias operações do conhecimento histórico. Numa outra relação, tratando de historiografia, Paul Ricoeur falou da “fase documental,” que começa com a recepção dos depoimentos das testemunhas e termina com a produção de arquivos que servem para estabelecer provas documentais. Mais adiante, ele exemplificou fases de explicação e compreensão, em que o(a) historiador(a) explica as razões e as consequências do que se passou, e então, uma fase representativa em que ocorre a representação de facto do passado. Estes são os momentos metodológicos que estão entrelaçados uns com os outros, como explica o autor (Ricoeur 2004, 137-138). O seu modelo forma um esquema metodológico que se liga ao discurso documental tal como aparece no filme de Patricio Guzmán, *Nostalgia da luz* (*Nostalgia de la luz*, 2010).

1. Dimensões da memória declarativa

O filme de Guzmán é um estudo do céu e da terra, e situa-se no deserto do Atacama no Chile, um lugar para se observar as estrelas e também para se procurar as ossadas de pessoas enterradas durante a ditadura de Pinochet. Os métodos cinematográficos de Guzmán assemelham-se ao enunciado de Ricoeur, uma vez que as fases de explicação, compreensão e representação estão todas presentes na abordagem de

Guzmán. Ele designou o seu filme como uma investigação histórica interdisciplinar dentro do domínio estético da linguagem cinematográfica, e concentra-se nessas fases como forma de valorizar práticas da temporalidade. As raízes históricas de se explicar as coisas, compreendê-las e representá-las estão todas presentes de forma relevante. Cabe ao público resolver estes quebra-cabeças tão logo a questão da historicidade tenha sido tratada, bem como o problema dos fenómenos extra-terrestres. De facto, a motivação de base para Guzmán é levantar questões e ver o que haveria na relação entre passado, presente e futuro. Na fase documental de Guzmán, uma memória declarativa nasce dessas circunstâncias e transforma-se em prova documental dos factos. Guzmán apresenta depoimentos de testemunhas, e eles são avaliados para que prevaleça uma verdade documental.

É crucial a afirmação de Guzmán de que as memórias declarativas das testemunhas são os momentos iniciais de conhecimento histórico, e os possíveis aspectos da verdade. No filme, Guzmán entrevista Luis Henríquez, um dos sobreviventes dos campos de extermínio de Pinochet, e que relata como os reclusos estudavam astronomia, até ao momento em que seria proibida. Outro sobrevivente, Miguel Lawner, um desenhista muito talentoso, era capaz de elaborar comoventes imagens do campo de concentração ao memorizar quantos passos ele havia percorrido pelo terreno. Noutra passagem do filme, Guzmán entrevista astrónomos do Atacama na tentativa de ligar a sua sondagem do cosmos à tarefa igualmente dantesca de se fazer com que a nação rememore as suas vítimas. O estudo do céu parece ser oferecido como uma forma de consolo, quando um cientista nos diz que as estrelas contêm o mesmo cálcio dos nossos ossos, incluindo aqueles dos desaparecidos que agora se situam junto dos telescópios. Tais momentos mostram como é essencial a afirmação de Ricoeur de que os testemunhos são as aparições precípuas do conhecimento histórico. As pessoas que testemunharam acontecimentos brutais querem garantir-nos; querem que acreditemos no que estão a dizer. É da nossa responsabilidade avaliar a credibilidade dos seus testemunhos. No filme de Guzmán, isso forma uma operação central no estabelecimento da prova documental através da rememoração.

Os tipos de questões levantadas em *Nostalgia da luz* são determinantes para a investigação histórica, uma vez que se interessam por factos documentais a lidar não apenas com os acontecimentos recordados, mas também com a sua ocorrência real. Desta forma, o evento descrito torna-se o referente dos testemunhos. A

descrição de Ricoeur sobre os vestígios históricos do documentário revela e dá forma a algo muito significativo, mostrando uma grande preocupação com as vozes silenciadas de pessoas que perderam tanto. Pessoas que viveram e experimentaram o paradoxo de ser um humano cuja humanidade foi completamente comprometida.

Nostalgia da luz representa uma prática artística que convida o público a pensar no passado, e a estabelecer múltiplas relações entre personagens e objectos em sequências descritivas sobre os acontecimentos. Representa também um trabalho de memória que se concentra não só em certos assuntos históricos, mas também na representação cultural dos mesmos. No filme de Guzmán, o método de investigação controla a narrativa, representando uma visão do passado ignorado. As filmagens no deserto do Atacama realizam um forma de recontar, e mostram como a prática contemporânea de um cineasta pode lançar nova luz sobre acontecimentos passados. A ideia diz respeito a memória e esquecimento, e produz um relato meta-histórico, um vestígio que mobiliza o efeito do passado, e lhe acrescenta significados culturais. Como Malin Wahlberg demonstrou: “O vestígio é um vestígio de algo, e por isso se sobressai como um objecto intencional, cujo modo de ser é equivalente à sua função de inscrição do passado no presente” (Wahlberg 2008, 35).

Um documentário pode invocar um acto de reminiscência que está fora do âmbito da memória pessoal, simbolizando algo mais. Isto está de acordo com a influência da fenomenologia existencial e da fenomenologia da experiência do tempo no que diz respeito a pensamentos históricos e os seus efeitos. A nostalgia em *Nostalgia da luz* representa uma forma de memória audiovisual como força produtiva. Guzmán pretende mostrar possibilidades ainda válidas no presente, ao mesmo tempo em que a nostalgia do realizador contém uma presença utópica de futuro, e o desejo de um estado de coisas que poderia ser melhor do que o actual. Seguindo esta lógica, pode-se pensar que a nostalgia contém um elemento crítico, uma vez que é geralmente um sintoma de desejo por outra coisa, uma mudança, ou esperança pela chegada de uma outra realidade (Magagnoli 2015).

2. Investigação académica e crítica

A investigação actual sobre documentário – envolvendo seu significado, interpretação e estatuto – baseia-se numa complexa história do pensamento. Muitas

das primeiras discussões formaram a base de boa parte da investigação sobre perspectivas documentais até aos nossos dias. Por conseguinte, é crucial saber-se do legado desta tradição, e compreender-se que tipo de questões estão em jogo ao tratar-se do documentário. Na abordagem ao valor histórico do documentário, vários posicionamentos teóricos têm sido adoptados, levando a diferenças e semelhanças ontológicas entre eles. Como Vivian C. Sobchack e Thomas Sobchack sublinharam: “Documentaristas que optam por analisar o seu tema em vez de simplesmente o registarem também optaram por reconhecer a sua própria mediação no processo de realização do filme” (Sobchack e Sobchack 1987, 354).

A crescente subjectividade dos cineastas também afectou a natureza do discurso documental, mas tem havido dificuldades na avaliação de dimensões conjuntamente subjectivas e objectivas ou na determinação das fronteiras que as constituem. Esta mediação diz igualmente respeito a outras disciplinas – por exemplo, em abordagens cognitivas e neurocientíficas sobre a mente e o cérebro podemos encontrar problemáticas semelhantes, dada a dificuldade de separação clara entre os domínios objectivo e subjectivo. O interesse sistemático nas operações da mente tem sido um alvo importante do cognitivismo. Nesta perspectiva, a mente é um sistema representativo e intencional, e o seu estudo é uma questão desafiadora e complexa, para a qual nenhuma perspectiva isolada é adequada. O cognitivismo, bem como a própria teoria do documentário, não é um campo ou teoria unificada, mas mais uma postura ou esforço de colaboração entre investigadores que trabalham nestas áreas. O factor de união entre as teorias cognitivas é o estudo da mente e, em sua maior parte, através da utilização de métodos científicos (Friedenberg e Silverman 2006, 2).

Pode-se dizer que o discurso documental fragmenta a complexidade dos temas, uma vez que alguns assuntos são valorizados em detrimento de outros sem que se compreenda a natureza da relação que os une. O discurso documental forma um modo básico de comunicar ideias adiante, favorecendo vozes da conversação, formais e ordenadas, e representadas como expressões do pensamento (Nichols 2011). Na melhor das hipóteses, o discurso do documentário desenvolve um campo interdisciplinar ao estudar as estruturas documentais e as práticas artísticas que expandiram e mudaram as direcções das investigações. O espectro do documentário é hoje mais vasto do que nunca, principalmente devido à abordagem interdisciplinar que liga filosofia, psicologia e estudos fílmicos a modalidades documentais. Estes

modos podem ser directos ou indirectos, dependendo do ponto de vista, do nível da narração e da perspectiva do público. Jonathan Kahana observou como o

documentário é um processo pelo qual certos traços do cinema enquanto tais – o carácter de índice dos seus signos auditivos e visuais; a capacidade de separar a pista de áudio da pista visual, e recombina-las de diferentes maneiras; a sua aptidão para incorporar outros media performativos, textuais e de gravação; a sua portabilidade; e a sua capacidade de ser visto por um ou por muitos – são mobilizados para trazer relevância a um tópico social. (Kahana 2008, 23)

Apropriando-se desta perspectiva e utilizando técnicas de representação para produzir certos tipos de histórias com importantes estruturas que existem para ser transmitidas e exploradas, o documentário como um discurso pode diferenciar-se de outros modos de representação cultural e histórica. Uma das características mais significativas do documentário sempre foi a sua relação com a autenticidade. Assim, se um documentário é autêntico, contém um certo grau de liberdade em relação às expectativas convencionais que são supostamente necessárias numa dada situação, e com um sentido de responsabilidade que caracteriza o discurso.

O discurso documental pode ser hermenêutico, ao interpretar perspectivas sociais e individuais. Um documentário pode apresentar eventos ontológicos, que produzem interacção entre o filme e o seu público. Na iminência do documentário, existe uma circularidade de interpretação que diz respeito à relação das partes com o todo, uma vez que a interpretação de cada parte depende da interpretação do todo. Num certo sentido, apenas um documentário enfatiza a sua percepção como uma continuação da tradição histórica e cultural, bem como uma forma de abertura dialógica, que cria uma situação em que os horizontes do documentário podem ser alargados. Tanto directa quanto indirectamente, esta passagem ecoa a autenticidade da eficácia social do documentário, que não provém apenas da capacidade técnica ou de qualquer outra, mas é compreendida como um elemento difuso de documentação, a compreender uma série de propósitos diferentes e até mesmo contraditórios. De acordo com Mike Wayne, “o documentário situa-se na intersecção de correntes filosóficas contraditórias e isto manifesta-se na sua teoria e prática” (Wayne 2008, 83, tradução minha).

3. Estimativas sensoriais

A capacidade retórica do documentário mudou ao longo do tempo, uma vez que os filmes documentais abordam o estado das nossas existências num determinado momento do tempo. Maneiras retóricas eficazes no lidar com questões documentais incluem as expressões da fala e da escrita, bem como o estudo da aplicação dos princípios e regras de composição. Isso cria um sentido mais denso sobre as formas e estéticas do documentário, proporcionando uma interação necessária entre forças objectivas e subjectivas, e complicando as dimensões do conhecimento documental como base da experiência real. O estado de consciência sobre algo relaciona-se com o acto de compreensão dos desafios perceptuais do documentário, e com o reconhecimento e constatação da mente (Merleau-Ponty 1964, Bruno 2002). A percepção, nesse sentido, está relacionada com as experiências características associadas a diferentes sentidos. Muitas vezes, no cinema documentário, as complexas relações entre a imaginação narrativa e a representação histórica e cultural proporcionam novas perspectivas acerca da dimensão social dos acontecimentos. Tal feito sintetiza a possibilidade de compreender a natureza interna do discurso documental como uma prova do olhar intuitivo, trazendo à tona uma postura documental que pode interligar as representações do passado através de uma montagem criativa e ao invocar uma imaginação narrativa.

Esse tipo específico de eloquência cinematográfica é plenamente experimentado no filme de Pirjo Honkasalo, *3 quartos de melancolia* (2004). O filme é uma jornada em três partes – *Saudade*, *Respiração* e *Lembrança* – que tenta fazer as pazes com um passado a envolver crianças e os efeitos da Segunda Guerra da Chechénia. Conforme seguimos a narrativa de Honkasalo, tomamos consciência de que os lugares e espaços por ela descritos são permeados por um toque histórico e pessoal. A guerra foi o local de confrontos políticos e ideológicos, incluindo as batalhas mais duras entre as forças russas e os rebeldes da Chechénia. A aspiração de Honkasalo estende-se para além disso, uma vez que ela está a lidar principalmente com os múltiplos efeitos que a guerra teve sobre as crianças russas e chechenas. A exploração da realizadora torna-se uma bússola, a marcar os pontos cardeais no campo das ramificações globais e políticas. As três partes examinam de forma crítica as características dessa paisagem na Rússia e Chechénia. Ao longo do mosaico de forma documental e da crítica política e ideológica com tonalidades poéticas, Honkasalo fornece um comentário poderoso sobre esses assuntos.

Além disto, *3 quartos de melancolia* trata da capacidade do cinema de existir como uma entidade audiovisual em favor da memória e da história. Honkasalo refere-se à complexidade da representação. Ela parece empenhada na forma como o cinema é capaz de apreender as impressões que ganham contexto e causa no rosto de crianças de uma academia militar russa (Quarto nº 1), na situação desesperada do povo durante a guerra em Grozny (Quarto nº 2), e nos rituais sociais de pessoas na Ingúchia (Quarto nº 3). O tema da guerra adquire dimensões suplementares em todas as três secções.

A questão da fragilidade das crianças perante estes acontecimentos satura as imagens e os sons, e a memória política e cultural é marcada por um prevalente sentido dos efeitos nocivos da guerra. Isto sugere uma outra forma de compreender a realidade descrita, uma vez que o filme é uma viagem através da complexidade das dimensões espaciais e temporais. O quadro retórico do documentário está firmemente enraizado numa tentativa de reavaliar temas fenomenológicos e problemas de espaço e tempo. A percepção e a ética estão no meio desta investigação existencial. O filme de Honkasalo fornece uma abordagem continuamente hermenêutica a esta perspectiva, e propicia uma viagem metafísica em direção à experiência das crianças no meio de tudo isto. Honkasalo oferece, na abertura, um revelador discurso para o qual os conhecimentos existenciais, psicológicos e estéticos são conscientemente agrupados no contexto de exibição audiovisual. A este respeito, os acontecimentos históricos representados formam uma história colectiva dos campos políticos e ideológicos de visão, sob a qual se encontra uma história de aspirações pessoais, e uma grande frustração em relação às circunstâncias dadas.

A imagem criada da memória é uma construção mental de sítios e lugares que se unem através de memórias pessoais dos actores sociais. Essa indicação prepara o terreno para noções intensas de tempo e de lugar. Quando a narração tem início, testemunhamos uma visão geral dos acontecimentos numa academia militar que se situa em Kronstadt, uma ilha ao largo de São Petersburgo. Neste local específico, muitos dos alunos são crianças de cidades russas, com idades compreendidas entre os dez e os catorze anos – estão prestes a aprender os métodos e a mecânica da guerra. Os fragmentos dos seus processos de aprendizagem são descritos como meras impressões nos seus rostos. Na secção seguinte, o tema é explorado mais sociologicamente, retratando os efeitos da guerra numa batalha concreta de

humanos, que tentam sobreviver nas ruínas de Grozny. Na última secção do filme, as perspectivas assombrosas e as sociológicas são mais ou menos unidas, à medida que nos aproximamos do pós-guerra numa pequena comunidade que vive na Ingúchia, a apenas alguns quilómetros de distância da fronteira chechena.

As preocupações de Honkasalo fazem-se presentes, no negociar da passagem do tempo e nas condições para conhecer empiricamente a realidade. Essas ligações, ideias e postulações são emblemas da duração e de outras propostas existenciais a fim de apreender a continuidade e persistência da vida. Honkasalo procura novas ideias audiovisuais e formas que possa materializar, ligadas à crença em retratar a relação dos seres humanos com o seu ambiente. O registo emocional da narrativa é persistentemente íntimo, especialmente na primeira e última secções do filme.

O filme de Honkasalo demarca um ponto convincente em que as qualidades estéticas são apresentadas através de uma abordagem que apresenta “figuras numa paisagem.” Tal interesse cinematográfico é também um enfoque matizado e atmosférico, e não apenas uma predisposição para simplesmente restaurar alguma coisa. O uso impressionante das cores, e os movimentos cuidadosamente coreografados da câmara são profundamente cativantes. Além disso, a edição do filme estrutura fortemente a narrativa.

A fenomenologia dos assuntos contém uma estimativa intuitiva e sensorial de impressões audiovisuais que reflectem a expressão da memória e outros estados do discurso documental. Os aspectos do filme estão inscritos para rearticular os significados de enquadramento, edição, som e narração. No documentário de Honkasalo, estes são sinais de existência dramaticamente refractários. O discurso documental aparece como um processo mediado onde os domínios pessoal e social formam uma reconstrução interactiva de assuntos pontuados por um compromisso ético e moral. Em documentários hipermodernos como *3 quartos de melancolia*, o estado de coisas pode surgir como uma constante procura de conexões discretas entre lugares e tempos distintos, permitindo a possibilidade de imagens e sons ressoarem e vibrarem sugestivamente na criação de configurações que não têm significados prefixados. A enunciação de tal discurso documental intensifica e enriquece a qualidade expressiva.

4. Uma fenomenologia das aparências

Por consequência, a percepção é o reconhecimento e a compreensão do espaço e das estruturas temporais, além de uma compreensão de diferentes objectos e partes e das suas relações no campo do pensamento audiovisual. A descrição fenomenológica concentra-se na análise da experiência. Em *Sem sol*, de Chris Marker (*Sans soleil*, 1983), o público é transportado de um lado a outro entre paisagens pré-industrializadas em África e a economia pós-industrializada do Japão. Através do contraponto rítmico, tomamos consciência não só das disparidades entre os dois, mas também da persistência de formas de pensamento e expressão cultural que ligam esses lugares e espaços entre si. Estas formas de pensamento são, em última análise, utilizadas no filme como uma forma de criticar e desafiar as ideologias ocidentais, em particular a metafísica da “presença” no pensamento ocidental, preocupada em privilegiar o que é dito em detrimento do não-dito (Valkola 2017, 140-148). Muitas imagens falam por si e sem necessidade de mais comentários. A este respeito, o filme de Marker aproxima-se da compreensão cognitiva, incluindo longas sequências de sons e imagens que reflectem a compreensão do cineasta sobre estéticas singulares fixas e em movimento para enfatizar visões e perspectivas aparentemente contraditórias. Reconhecer a “verdade” de um evento excede sempre os factos apresentados. A tentativa de Marker de localizar os temas indutores de significado e associação, quer estes incluam dimensões pessoais, sociais, ideológicas, emocionais, filosóficas, morais, éticas, culturais ou etnográficas, é trabalhada através de um jogo metafórico de contrastes e oposições que inclui o(a) espectador(a). A montagem associativa de Marker oferece uma perspectiva pictórica de nuances, e multivalente – espacial e temporalmente. O realizador cria uma experiência audiovisual (um evento resultante da intersecção do quotidiano e daquilo que é moderno) que é também uma intersecção de várias formas cinematográficas (formas estáticas, animação, movimento, estéticas de montagem quadro-a-quadro e pictorialismo) e que acontece através das linhas marcadas pela simultaneidade da história e da memória audiovisual, e se manifesta através do avanço da tecnologia digital.

No entanto, uma das propostas mais interessantes emerge da investigação do poder do cinema em actuar como uma etnografia audiovisual preocupada com a representação de lugares e espaços. *Sem sol* reconhece os seus vieses e contributividades através de uma análise sistemática e em aberto, sobre o fundo

sócio-histórico do processo audiovisual propiciado pela câmara. O significado narrativo das imagens representadas é bastante dependente dos comentários. As reflexões de Marker podem ser compreendidas em dois níveis: por um lado, em relação à narração, que é construída por meio da interação entre contextos ficcionais e documentais; por outro lado, no que diz respeito aos significados históricos da representação, que funciona mais como algo sugerido do que revelado pelas noções do narrador. *Sem sol* combina conhecimento clássico, eloquência de forma, beleza e poesia. A sua atmosfera global é tão genuinamente forte que nos afecta imediatamente.

Como este exemplo testemunha, os aspectos cognitivos, fenomenológicos e perceptivos das combinações de imagem e som são da maior importância. Eles estão relacionados com a compreensão destes processos, ligando o mental ao pictórico. O estudo científico dos estados da mente poderia trazer uma maior precisão para a compreensão do assunto. A sensibilidade à tipologia dos estados mentais poderia ajudar a evitar a tentação de homogeneizar as expressões bioquímicas de estados mentais a uma definição estreita, e dar espaço para a diversidade do fenómeno, para a mescla de sentimentos, pensamentos, abstrações e sensações.

A questão da fragilidade da memória imerge e satura as imagens e sons de *Sem sol*, e um único filme pode aparecer como um símbolo da representação mnemónica. As memórias subjectivas e colectivas são representadas como imagens e sons de um universo cuja “realidade” forma uma perspectiva em constante mudança. Um documentário pode ter a capacidade de reformar e sondar a sua natureza existencial, desdobrando-se e reflectindo sobre conotações que discretamente indicam o concretismo da narrativa. À luz disso, a audiência cria as suas expectativas, que se entrelaçam com meta-comentários sobre o cinema como meio de representação. Esteticamente falando, estes realizadores têm uma sensibilidade especial para com a utilização da luz nos seus filmes. São dedicados à casual precipitação de luz sobre os fenómenos representados e à imersão visivelmente composta no fluxo de experiências passageiras, tornando o agrupamento controlado de personagens sociais em poses significativas, controladas por um estilo unificador de aparências. A cinematografia geral é finamente sintonizada à dramatização dos eventos descritos. Os olhares distantes das pessoas e a paisagem circundante são compreendidas do ponto de vista do(a)

observador(a)-espectador(a), confirmando uma relação hipermoderna com a ilustração. As noções do passado sócio-histórico tingem a expressão com detalhes cuidadosos do período, que são subjugados à atmosfera geral da narração. Isto apresenta uma forma elevada na prática de documentário, ligada ao modelo artístico de performances intuitivas. A câmara é anexada como um meio estético, e associada à ilustração puramente documental.

Um dos principais resultados reflecte a ideia de que, nestes filmes, podemos encontrar um estilo composto audiovisualmente que se baseia em *close-ups* faciais, presenças corporais e poses, e que é filtrado através de uma continuidade cultural em que a importância dos detalhes, tais como o fluxo de experiências passageiras, é subjugada à atmosfera geral da narração. Os filmes são viagens ao passado destinadas a reescrever a história, numa situação em que o passado e o presente são inseparáveis. Outro resultado é que embora seja óbvio que os documentários podem conter uma fonte de verdade na gravação e reprodução da aparência de fenómenos de actores sociais, eles podem também revitalizar o interesse em questões passadas e presentes ao evitar referências mitológicas e não especificadas. A ambiguidade do conteúdo do documentário pode reflectir a incerteza das decisões dos seus personagens no confronto com situações difíceis, como acontece nestes filmes.

O discurso documental trata de domínios históricos e sociais, complicando a discussão dialógica da representação e criando uma situação em que tanto uma imaginação narrativa como poéticas audiovisuais se encontram. O documentário pode estabelecer uma percepção em comum, uma vez que exprime o ponto de vista e o estilo do(a) realizador(a), que é então oferecido ao público. Na sequência, a audiência interpreta-a literalmente, de forma diferente e complementar, alterando e contrastando os significados a emergir. De acordo com Julian Hochberg, a construção do espaço editado pelo(a) espectador(a) pode ser comparada ao mapeamento cognitivo, uma vez que a tarefa de um(a) realizador(a) é fazer com que o(a) espectador(a) proponha uma questão visual a ser respondida por ele/ela (Hochberg 1978, 208). No mapeamento cognitivo, percepções individuais e sociais são combinadas. Para além da inscrição (o que a câmara pode gravar), o meu ponto de vista trata da recepção (como as imagens e sons podem ser compreendidos e vistos). Estas várias atribuições ajudam-nos a acentuar os contornos da visão documental, ainda que suspendam com demasiada facilidade a questão da interacção entre as realidades subjectivas e objectivas da imagem.

Como Guzmán, Honkasalo e Marker verificaram no contexto do documentário, a imagem e as suas construções tornam possível uma dialéctica específica entre a narração e a sua percepção. A forma como estes artistas entendem o processo criativo abre portas à expressão de perspectivas mais amplas na prática cinematográfica como um todo.

Referências

- Álvarez, Iván Villarrea. 2015. *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*. Nonfictions. London; New York: Wallflower Press, Columbia University Press.
- Bruno, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Bruzzi, Stella. 2000. *New Documentary: A Critical Introduction*. London; New York: Routledge.
- Friedenberg, Jay, e Gordon Silverman. 2006. *Cognitive Science: An Introduction to the Study of Mind*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Hochberg, Julian E. 1978. *Perception*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Kahana, Jonathan. 2008. *Intelligence Work: The Politics of American Documentary*. New York: Columbia University Press.
- Magagnoli, Paolo. 2015. *Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary*. London; New York: Wallflower Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *The Primacy of Perception*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nichols, Bill. 1994. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ricœur, Paul. 2004. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sobchack, Thomas, e Vivian Carol Sobchack. 1987. *An Introduction to Film*. Boston: Little, Brown and Company.

- Valkola, Jarmo. 2017. "Sans Soleil: Une Phénoménologie Des Apparences." In *Chris Marker: Pionnier et Novateur*, edição Kristian Feigelson, 140–48. Condé-sur-Noireau: CinémAction – Éditions Charles Corlet.
- Wahlberg, Malin. 2008. *Documentary Time: Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wayne, Mike. 2008. "Documentary as Critical and Creative Research." In *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, edição Thomas Austin e Wilma de Jong, 82–94. Berkshire: McGraw-Hill, Open University Press

Creative Commons Attribution License | This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY). The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) and the copyright owner(s) are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.