
Agenciamentos semióticos dos paratextos na esfera da autoria¹

Patricia de Oliveira Iuva²

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC (UFSC)

Resumo

A proposta deste trabalho discute os agenciamentos coletivos dos paratextos, especificamente os *making ofs*, acerca da autoria no cinema. Parte-se da articulação da política dos autores e da inflexão do gênio do sistema, com intuito de, num primeiro momento, identificar as formações discursivas da noção de autoria no fazer cinematográfico e, num segundo momento, de desvelar os movimentos de desterritorialização da autoria pelos paratextos, indo ao encontro das possibilidades de aberturas para a teoria dos cineastas.

Palavras-chave: agenciamentos coletivos; paratextos; autoria; formações discursivas; teoria dos cineastas.

1. Introdução

As transformações na esfera da produção e da recepção de imagens se evidenciam na realização cinematográfica (e audiovisual) de modo cada vez mais recorrente, pois os avanços científicos e tecnológicos de aparelhos e modos de produção se colocam de forma incisiva enquanto referências ou critérios de manifestações e criações artísticas. O que se percebe, hoje, é que a mediação técnica se faz presente em todas as etapas, alterando, assim, concepções estéticas, tomadas de posição, conceitos estratégicos de criação, promoção e de distribuição cinematográficas. Trata-se de uma estrutura complexa que articula a tecnologia com produções sociais, econômicas e culturais de sentidos que se disseminam no campo das artes, das ciências e suas instituições.

Na esteira desse contexto e das propostas acerca da Teoria dos Cineastas³, as quais, de acordo com Tito Cardoso e Cunha (2017, p.22) se interrogam “sobre o ser do ente cinematográfico, isto é, procura responder à clássica interrogação ontológica, *quid est? O que é (o cinema)?*”, proponho refletir sobre os agenciamentos coletivos dos paratextos⁴ no âmbito da autoria na realização cinematográfica. Há que se ressaltar, no

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora adjunta do Curso de Cinema da UFSC. Contato: patiuva@yahoo.com.br

³ CARDOSO E CUNHA, Tito. Teoria dos cineastas versus Teoria do Autor. In: BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, Andre Rui (et al Org). Revisitar a teoria do cinema: Teoria dos cineastas Vol.3 Covilha: Editora LabCom UBI, 2017.

⁴ Na acepção de Gennete, os paratextos são os “textos que nos preparam para outros textos” (GENNETE, 2009, p.17). Aqui estamos considerando as produções extrafílmicas que circundam uma obra audiovisual (seja ela um filme, uma série de televisão, etc) e orientam uma dada leitura do mesmo.

entanto, que tal reflexão implica a compreensão de uma mudança na orientação do pensamento acerca da subjetividade. Grande parte das teorias do cinema e do audiovisual se desenvolveram sob a esteira de uma noção identitária de sujeito (em especial as teorias do autor e do gênio do sistema). O tensionamento dessa perspectiva, partindo de uma leitura da semiótica crítica⁵ em Deleuze e Guattari (1995;1996;1997), possibilitará contemplarmos movimentos moleculares (de desterritorialização) das noções de autoria a partir dos agenciamentos coletivos dos paratextos.

No conjunto desses paratextos, cujas atualizações se dão sob diferentes formatos (*trailers*, créditos de abertura, entrevistas, críticas, etc), o *making of* desponta como objeto empírico para problematizar as questões que nos permitem (re)pensar as transformações da experiência de realização e criação cinematográficas. Na perspectiva deste trabalho, o que fornece ao *making of* uma relevância para aberturas na Teoria dos Cineastas é a de que ele opera no sentido de mostrar uma “dada condição audiovisual, de uma técnica marcada pela tecnologia, seja nas câmeras, nos microfones, nos computadores ou nos efeitos visuais; ao mesmo tempo, deixa claro o quão artesanal é a propensão da atividade” (IUVA; ROSSINI, 2018, p.106.), pois trata-se, antes de tudo, de um fazer artístico.

No entanto, é justamente neste fazer artístico que nos deparamos com uma série de questões que envolvem a dimensão das subjetividades e/ou dos sujeitos realizadores deste fazer. Ou seja, o espaço do campo artístico criativo torna-se delineado pela figura do sujeito artista e instaura, no campo cinematográfico, a autoria na instância da direção (a partir de Alexandre Astruc e François Truffaut⁶) ou no sistema de produção (proposta do gênio do sistema de Bazin). Diante disso, me parece inevitável não problematizar a autoria e o modo como a mesma se constitui no fazer cinematográfico, principalmente a partir das formações discursivas dos *making ofs*; não para confirmar o que já está postulado de associar autor(a) ao diretor(a), mas com intuito de (re)pensar noções de autoria, tanto no nível da criação dos próprios paratextos, mas também no nível do texto ao qual se referem.

⁵ Busca-se dialogar com a proposta de Araújo e Silva (2013), a qual diz que cabe à semiótica identificar os agenciamentos e as instâncias de molaridade e molecularidade. “A tarefa do historiador [diríamos nós, do semiólogo] é assinalar o “período” de coexistência ou de simultaneidade dos dois movimentos (de um lado, descodificação - desterritorialização e, de outro, sobrecodificação - reterritorialização). E é nesse período que se distingue o aspecto molecular do aspecto molar: de um lado as massas ou fluxos, com suas mutações, seus quanta de desterritorialização, suas conexões, suas precipitações; de outro lado, as classes ou segmentos, com sua organização binária, sua ressonância, sua conjunção ou acumulação, sua linha de sobrecodificação em proveito de uma delas” (DELEUZE;GUATTARI *apud* ARAÚJO;SILVA, 2013, p.12)

⁶ASTRUC, Alexandre.The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style. TRUFFAUT, François. A certain tendency of the French cinema.

Sendo assim, o objetivo é (1) conjugar o pensamento do gênio do sistema de Bazin e da política dos autores de Truffaut com a proposta das formações discursivas de Foucault, a fim de evidenciar as regularidades discursivas da autoria através dos paratextos; e, posteriormente, tendo como base teórica os agenciamentos coletivos de enunciação e maquínicos de Deleuze e Guattari, desvelar os movimentos potenciais de desterritorialização e reterritorialização da autoria **dos (e nos) making of**s.

2. Dos agenciamentos coletivos

As proposições filosóficas de Deleuze e Guattari dialogam com o que se pode chamar de uma teoria das multiplicidades, ou seja, com o plano das virtualidades, dos devires, de uma paisagem para a construção de outros mundos, mundos esses cujos limites não estão *no ser isso ou aquilo*, mas de *estar em relação com isso ou aquilo*. Em outras palavras, “um complexo com conexões intrínsecas de uma mesma intensidade [...] não se trata de *quantidades* de componentes, mas de formas de sentir, de agir e reagir (MARCONDES FILHO, 2004, p. 188). Trata-se, portanto, de considerarmos o plano das relações, do vir a ser, da irrupção do efêmero e potência da metamorfose.

Deleuze (1997, p. 65) afirma que a “unidade mínima do real não é a palavra, nem a idéia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento”; este, por sua vez, é sempre coletivo:

Eis, portanto, a primeira divisão de todo agenciamento: por um lado, agenciamento maquínico, por outro, e ao mesmo tempo, agenciamento de enunciação. Em cada caso é preciso encontrar um e outro: o que se faz e o que se diz? E entre ambos, entre conteúdo e a expressão, se estabelece uma nova relação [...]: os enunciados ou as expressões exprimem transformações incorporais que “se atribuem” como tais (propriedades) aos corpos ou aos conteúdos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 219)

Isto significa que ao considerarmos os agenciamentos dos paratextos, mais especificamente do *making of*, trata-se de compreender o que ele diz e com o que ele se relaciona – e nesse sentido é importante mencionarmos que suas relações ultrapassam o audiovisual a que se refere. Pensar o *making of* e seus agenciamentos implica uma construção rizomática, isto é, “com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). O rizoma elimina a idéia de um início e de um fim, não tem caminho definido. São

diversos pontos que podem ser ligados a outros, é diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto ao qual se ligam outros diversos. Ilustrativamente, o rizoma é como as sinapses cerebrais: são cadeias, elos cujas entradas e saídas misturam-se umas nas outras. Daí que os agenciamentos são múltiplos. A fim de circunscrever e delimitar metodologicamente o estudo, focalizaremos nos agenciamentos (territórios) da autoria.

Algumas considerações gerais a respeito da natureza dos agenciamentos:

segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de desterritorialização que o arrebatam (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 29).

Os agenciamentos maquínicos de corpos são as máquinas sociais, as relações, misturas de corpos em uma sociedade: “essas máquinas – as pulsões – ligam-se umas às outras, cortam-se, sendo que cada máquina interpreta o mundo de acordo com a energia que nela flui (MARCONDES FILHO, 2004, p. 94). Quer dizer, podemos considerar a *máquina dos paratextos* (aqui atualizada sob o formato do *making of*) cujas peças, engrenagens, processos, corpos enredados, encaixados, desarticulados, conectam-se a outras máquinas, colocando, constantemente, os graus de desterritorialização em movimento. E as operações de reterritorialização retomando, em um dado momento, a estabilização do conjunto. Por outro lado, os agenciamentos coletivos de enunciação remetem aos enunciados, a um “regime de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32). Assim, contemplo nos *making ofs* a atuação de um regime discursivo sobre a autoria, não apenas enquanto expressão de um determinado agenciamento maquínico entre instâncias diretivas (diretor do filme ou do *making of*), mas enquanto fixação de um modo de se legitimar e de se fazer um dado cinema (audiovisual).

O segundo eixo dos agenciamentos, aquele que articula os aspectos maquínico e de enunciação coletiva, são os movimentos de desterritorialização, acompanhados da reterritorialização, pois:

jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um

elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 40).

A desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o já estabelecido, é uma operação das linhas de fuga, já que no próprio território subsistem vetores flexíveis, marginais, que arrastam outros tipos de agenciamentos. Quer dizer, a autoria no cinema se constitui enquanto um território de significação, mas este território comporta também forças fluidas, fluxos que agem como linhas de fuga agenciando outras misturas de corpos, outras enunciações coletivas. É rompendo com esse território existente que a multiplicidade da autoria pode ser dada a conhecer. Contemplo na ideia da teoria dos cineastas uma dessas possibilidades, uma vez que a figura de cineasta se amplia para o trabalho dos fotógrafos, roteiristas, produtores, montadores, etc. Ou seja, passa-se a reconhecer a criação cinematográfica em diferentes lugares/funções. De acordo com Aumont (2012, p.13)

O cineasta é um criador de um tipo particular: “sem mãos” (sem relação imediata com qualquer material ou ferramenta); coagido por uma instituição de tipo não apenas comercial, mas semi-industrial; que trabalha segundo um ritmo insólito, porque, mesmo se faz um filme após o outro, sem interrupção [...], a fabricação de um filme deve passar por estágios de natureza muito diferente (roteiro, filmagem, montagem). Como esse criador cria?

3. Das formações discursivas da autoria

O espaço autoral no cinema encontrou seu primeiro respaldo no interior da crítica cinematográfica. Apropriado de outros campos, principalmente da literatura, o autorismo no cinema ensaia um movimento inicial em 1948, com a publicação do artigo de Alexandre Astruc, intitulado *The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo*. O ideal do autorismo já se encontrava latente nas ideias de Astruc, que postulava uma analogia do trabalho do diretor com a câmera à tarefa do escritor com a caneta. Nas palavras do próprio Astruc: “a direção não é mais um meio de ilustrar ou apresentar uma cena, mas um verdadeiro ato de escrita. O realizador/autor escreve com sua câmera assim como um

escritor escreve com sua caneta”⁷. O que se infere a partir desse artigo é que o diretor, no ato de filmar, transforma-se em um artista, e não mais em um mero *metteur en scene*⁸.

No entanto, somente na década de 1950 é que a reflexão acerca de um autor será, de fato, exposta. François Truffaut, membro da revista de crítica francesa *Cahiers du cinema*, publica em 1954 o artigo *A certain tendency of the French cinema*⁹, onde critica a “tradição de qualidade” do cinema francês, na época baseado fortemente nas adaptações literárias, e exalta o cinema norte-americano de Nicholas Ray, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Vincente Minnelli e Orson Welles. Em seu texto, Truffaut cunha o termo “política dos autores” para legitimar um novo cinema na França, um cinema que não deveria ser uma mera tradução de um roteiro preexistente, mas um cinema que “se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade de seu diretor” (STAM, 2003, p. 103). Para os defensores da política dos autores, o autor (realizador e roteirista) exibiria no decorrer de seus trabalhos uma personalidade estilística e tematicamente reconhecível, ainda que operando dentro dos estúdios Hollywoodianos.

Além de refletir uma ideia romantizada do autor, como instância soberana do processo de criação cinematográfica, a política dos autores buscou autores no lugar menos provável: na máquina industrial hollywoodiana, numa época em que os diretores eram empregados dos estúdios e operavam sob os parâmetros dominantes dos gêneros. Para os *cahiers* defensores dessa política, conseguir demonstrar que existia uma marca autoral em Hollywood significava comprovar que o cinema era então uma arte e que os cineastas eram, de fato, artistas. Para Jean-Claude Bernardet (1994), no artigo-manifesto de Truffaut já se enunciavam temas fundamentais - que iriam fomentar o debate fervoroso entre as diferentes revistas de crítica cinematográfica da época: o autor, a contribuição “individual”, o “si mesmo”, a individuação pelo “estilo”. Como afirma Bernardet: “a experiência cultural que molda a ideia do autor cinematográfico é a do escritor e seu livro”, por isso a noção do “indivíduo-gênio-criador” é exaltada pela política dos autores (BERNARDET, 1994, p.15).

⁷ Cf. ASTRUC, 1928, tradução nossa. Disponível em:

<https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/FILMST_113_0ld/GENERALTHEORY/CameraStyl o_Astruc_1928.pdf>. Acesso em: maio 2014.

⁸ Para alguns autores do *Cahiers du cinéma* o *metteur en scene* (o nome dado ao diretor naquela época) se limitava a organizar as diversas partes da produção criadas pelos membros da equipe; por outro lado, o *auteur* era o verdadeiro criador do filme.

⁹ Uma certa tendência do cinema francês.

Ao passo que se utilizam da noção de autoria (advinda da literatura) para elevar e legitimar o status do diretor do filme, firmam na mise en scène o lugar de encontrar esse cinema-cinema e o autor do mesmo. No texto de Truffaut “Com que sonham os críticos?”, publicado em 1957, ele avança ainda mais o debate sobre a política do autor ao afirmar que os jovens cineastas se expressarão na primeira pessoa. Para Bernardet esse parece ser o ponto crucial da política dos autores, ou seja, autor é aquele que diz “eu”.

No entanto, em 1957, André Bazin, então editor da *Cahiers du Cinéma*, publica o artigo “*De la Politique des Auteurs*”, no qual critica fortemente a apologia do sujeito que se expressa. Ora, essa concepção, para Bazin, nega totalmente a que entende o cinema enquanto uma arte coletiva, de equipe. Godard é categórico na sua visão de sujeito autoral: “O cinema não é um ofício. É uma arte. Não significa trabalho em equipe. O realizador está sempre sozinho, seja no set como em frente à página em branco” (GODARD apud GRANT, 2008, p.03, tradução nossa). Bazin, ao contrário, combate essa visão, esse culto à personalidade por trás da obra fílmica. Refere-se a uma frase que Truffaut fazia muito uso (“não há obras, há apenas *auteurs*”¹⁰) para reafirmar que não compartilha desses ideais, pois ainda que o indivíduo transcenda a sociedade, é necessário lembrar que esta, irrevogavelmente, *está* no indivíduo, encontra-se dentro dele. Portanto, para Bazin não há como considerar o gênio ou o talento criador do sujeito que se expressa sem levar em consideração que o mesmo é historicamente e socialmente influenciado (senão determinado), assim como também o são seu embasamento técnico e estético.

Além disso, Bazin aponta que contemplar a superioridade no cinema hollywoodiano não se deve apenas à existência da qualidade de certos diretores (autores para os *cahiers*), mas sim ao engendramento de uma série de condições de produção (o que ele vai denominar de “*american cinematic genius*”) que deveriam ser analisadas numa perspectiva sociológica. A noção do gênio criador, enquanto sujeito que dá a ver o filme, é refutada por Bazin, que afirma:

De fato não é verdade que o gênio é livre e independente nem mesmo na mais individual das disciplinas artísticas. E o que é o gênio senão uma determinada combinação de talentos pessoais inquestionáveis, um dom das fadas e um momento na história? [...] Poderia se dizer que cada época tem os gênios que necessita a fim de definir, repudiar e transcender a mesmo (BAZIN, 1957, p.22-23, tradução nossa).

¹⁰ Tradução nossa.

O crítico também desafia seus companheiros da *Cahiers du cinéma* ao constatar que a política dos autores consistia, em resumo, a elevar uma questão pessoal enquanto fator de referência ou padrão na criação artística, e supor que tal questão continue ou ainda apareça de forma progressiva ao longo das obras de um verdadeiro autor. Ora, se tal postura é difícil de sustentar na mais individual das artes, no cinema torna-se extremamente limitante, onde fatores sociológicos e históricos se cruzam recorrentemente. O perigo da política dos autores, assinala Bazin, é a de se tornar um culto ao personalismo estético. Bazin avança e afirma:

the american cinema is a classical art, but why not then admire in it what is most admirable, not only the talent of this or that film-maker, but the genius of the system, the richness of its ever-vigorous tradition, and its fertility when it comes into contact with new elements (BAZIN in GRANT, pg.27).

Thomas Schatz (1991) irá retomar a ideia do gênio do sistema hollywoodiano ensaiada por Bazin e discutir a ideia de autoria proposta pelos jovens turcos. Schatz teorizou que os filmes não resultavam simplesmente de uma expressão individual, mas de uma combinação de forças institucionais. Em cada caso, o “estilo” de um roteirista, diretor, ator, diretor de fotografia (etc) fundia-se com as operações de produção e com a estrutura administrativa do estúdio, seus recursos e a reunião de talentos que promovia, suas tradições narrativas e sua estratégia de mercado. Em último caso, qualquer estilo individual nada mais era do que uma inflexão dada ao estilo estabelecido pelo estúdio. Há que se ressaltar que no contexto histórico da época tínhamos muito delimitado os estúdios: Warner Bros., Universal, MGM, 20th Century Fox e Columbia Pictures.

Na abertura de *O último Magnata*, F. Scott Fitzgerald disse: “é possível até aceitar Hollywood, como eu fiz, ou rejeitá-la com o desprezo reservado àquilo que não compreendemos. Pode-se entendê-la, também, mas apenas de forma vaga e fragmentada. Uns poucos homens foram capazes de ter na cabeça a equação completa do cinema”. Thalberg, Zanuck, Selznick e pouquíssimos outros tinham na cabeça a equação completa, afirma Schatz. “Levou um quarto de século para que considerássemos a Hollywood Clássica precisamente como um período em que várias forças sociais, industriais, tecnológicas, econômicas e estéticas compunham um delicado equilíbrio. [...] Havia um padrão de contar histórias, desde o trabalho de câmera e de cortes até a estrutura da trama e a temática. Era o sistema de estúdio, como um todo, que mantinha essas forças em equilíbrio” (SCHATZ, 1991, p.22). O trabalho de Schatz resgata o todo do estúdio, no

entanto, busca na figura dos produtores executivos o traço da expressão criativa e do controle criativo das obras.

O caminho percorrido pelo autorismo cinematográfico, ainda que com algumas ponderações de determinados críticos, foi fortemente marcado pela figura do sujeito, do indivíduo diretor-autor que se expressa artisticamente e dá a ver um dado filme. Isto é, o paradigma romântico do artista enquanto gênio criador se insere na arte que é a menos individualista de todas: o cinema. Esse é o aspecto que gerou (e ainda gera) as críticas mais fervorosas, e o contexto histórico da época vê-se amparado cientificamente pela abordagem estruturalista, que vai articular elementos do autorismo dentro do que iremos conhecer por cine-estruturalismo. O intuito dessa corrente teórica é eliminar o caráter impressionístico das abordagens autorais e fornecer aos críticos um aporte metodológico operacional para análise fílmica. Inseridos nessa vertente, Peter Wollen, Geoffrey-Nowell Smith e Jim Kitses expõem as bases para a crítica cinematográfica baseada em critérios sistemáticos do filme enquanto um texto.

É importante ressaltar, no entanto, que as publicações de Peter Wollen e o trabalho dos cine-estruturalistas procedem dos estudos de Roland Barthes, cujo texto “A morte do autor”, publicado em 1968, instaura uma nova leitura das obras ao destituir o lugar privilegiado do autor e circunscrever os significados e sentidos como operação empreendida pelos ‘leitores’. Assim, o autor passa a ser uma construção daquele que frui a obra artística, e não mais o sujeito que expressa alguma asserção moral ou temática relacionada a sua personalidade. Nas palavras de Barthes,

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p.64)

Ao proclamar a morte do autor, a fim de que o leitor ganhasse o devido lugar nas análises literárias, Barthes influencia todo campo da crítica teórica, tanto no cinema quanto em outras áreas. John Caughie (2007) ressaltava que após a morte do autor, proclamada por Barthes, torna-se constrangedor no âmbito acadêmico e científico sequer considerar a possibilidade do sujeito autor, o que para ele significa que determinados

avanços que poderiam ter sido empreendidos nos estudos de autoria foram naturalmente abandonados. Para Caughie, em várias esferas do pensamento, a morte do autor tornou-se lugar comum, a ponto de impedir qualquer espécie de desenvolvimento teórico acerca do autorismo: “um conhecido piscar de olhos pode ser compartilhado como a marca de distinção entre pessoas que tem sabedoria suficiente a ponto de não pensarem outra coisa” (CAUGHIE, 2007, p.19, tradução nossa).

Quando da época de sua publicação, o ensaio barthesiano reverberou fortemente nos estudos de Peter Wollen. O artigo “*The Auteur Theory*” originalmente publicado em 1969 e, posteriormente revisado pelo próprio autor em 1972, traz proposições relevantes no que concerne um movimento revisionista do autorismo no cinema. Para Wollen, o autor seria ele próprio uma estrutura a ser decifrada:

Neste ponto é necessário dizer alguma coisa sobre a teoria do autor, uma vez que tem sido frequentemente olhada como uma forma de introduzir a ideia de personalidade criativa no cinema de Hollywood. [...] peso que é muito importante distinguir a teoria do autor de qualquer suspeita quanto a ela ser muito simplesmente uma expressão de “culto da personalidade” ou de apoteose do diretor. [...] O que a teoria do autor argumenta é que qualquer filme, com certeza um filme de Hollywood, é uma rede de afirmações em uma versão final “coerente”. [...] Por um processo de comparação com outros filmes, é possível decifrar não uma mensagem ou mundividência coerentes, mas uma estrutura que está subjacente ao filme e o modela, lhe dá certo padrão de energia catéctica. É esta estrutura que a análise proposta pela teoria do autor liberta do filme. A estrutura está associada a um único realizador, um indivíduo, não porque desempenhe o papel de artista, exprimindo-se a si ou à sua visão no filme, mas porque é através da força das suas preocupações que uma significação não intencional e inconsciente pode ser decodificada no filme, habitualmente para grande surpresa do indivíduo em questão. [...] É errado, em nome da negação da ideia tradicional de subjetividade criativa, denegar totalmente ao indivíduo qualquer estatuto. Mas Fuller, Hawks ou Hitchcock, os realizadores, são bastante distintos de “Fuller”, “Hawks” ou “Hitchcock”, as estruturas que tomaram os seus nomes, e não devem ser metodologicamente confundidos. A análise sobre o autor não consiste em remontar um filme a suas origens, a sua fonte criativa. Consiste em depreender uma estrutura (não uma mensagem) no interior da obra que poderá, *post factum*, ser assinada por um indivíduo, o diretor, com bases empíricas (WOLLEN apud BUSCOMBE, 1973, p.291).

As ideias de Wollen vem ao encontro da reflexão desta pesquisa, ao explicitar o quão fértil é considerar o cinema norte-americano como campo de estudos para autoria. No entanto, deixa claro que quanto mais compreendemos o *modus operandis* de Hollywood, mais difícil é considerar a figura do diretor enquanto o gênio criador autônomo. Talvez por isso os *making ofs* operem sob duas lógicas: aquela que desvela os métodos de trabalho cinematográfico, dando voz a um trabalho coletivo, ao mesmo tempo

em que buscam elevar o status do *diretor auteur* enquanto aquele em total controle da obra.

Tão importante quanto a morte do autor de Barthes nesse contexto estruturalista dos estudos cinematográficos, foi também a conferência de Michel Foucault, pronunciada em 1969 sob o título “O que é um autor”. Para Foucault (2009), não basta sinalizar e/ou constatar o apagamento/morte do autor, é necessário localizar este espaço ausente do autor e identificar a função do mesmo: “a função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p.274).

O autor de Foucault não foi pensando nos termos do cinema, mas as inflexões propostas por ele contribuem para considerar a discussão das relações de autoria postas em jogo pelos paratextos, especificamente no caso dos *making ofs*. A função-autor desestabiliza a noção de um sujeito como origem da obra, pois passa a contemplar as condições sob as quais tal sujeito se engendra enquanto autor da obra. Ou seja, trata-se de verificar um horizonte de possibilidades estratégicas enunciativas referentes a uma dada época e um dado lugar. Em outras palavras, a função-autor foucaultiana, que não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos, rompe com uma relação única de autoria e nos dá a ver as sombras e/ou contornos de outros autores potenciais, outras subjetividades, tais como a do diretor do *making of*, bem como as subjetividades envolvidas no processo de produção cinematográfica.

Foucault (2009), no entanto, não atrela a função-autor através da atribuição de um discurso a um indivíduo. Ao contrário, ele afirma a autonomia absoluta desse campo de possibilidades estratégicas, transferindo para o tratamento dos textos e dos discursos a designação autoral. A concepção de texto barthesiano enquanto um tecido de citações, espaço de dimensões várias, provenientes dos muitos focos da cultura, atrelada à função-autor de Foucault compõe um quadro em que as questões da autoria e dos projetos artísticos no seio do gênio do sistema podem ser repensadas e retiradas do lugar comum já aceito e intocável/indiscutível no âmbito acadêmico.

As palavras de Caughie explicitam de modo bastante claro o tensionamento que procuro: “as questões acerca da arte e autoria, criatividade e imaginação, podem provar ainda ser um incômodo nas nossas tentativas de resolvê-las nos complexos engajamentos com o cinema”(CAUGHIE, 2007, p.36, tradução nossa). A provocação vai além ainda, e,

assim como John Caughie, também me questiono: “dentro do gênio do sistema ainda há espaço para o gênio do artista?” (CAUGHIE, 2007, p.32, tradução nossa).

4. Dos movimentos de desterritorialização, reterritorialização e os cineastas

Assumimos os paratextos enquanto um tecido cujos sentidos não estão presentes, mas que se fazem num jogo de integração dos fragmentos, os quais se complementam nas sínteses, nas remissivas, nos traços e rastros:

[...] nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual, ele próprio, não está simplesmente presente. Esse encadeamento faz com que cada “elemento” – fonema ou grafema – constitua-se a partir do rastro, que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou sistema. Esse encadeamento, esse tecido, é o *texto* [...] (DERRIDA, 2001, p. 32).

Ou seja, há nessa noção, necessariamente, uma ideia de relação entre textos. É por meio desses movimentos relacionais que os agenciamentos despontam enquanto potências e possibilidades de dar a ver novas configurações e funcionamentos da criação cinematográfica. Pois,

Cada um de nós é composto de relações, que nos decompõem e nos modificam. [...] certas *intensidades* de choque, de impacto, violência, de alegria. Quando essas intensidades nos atingem, podemos aumentar ou diminuir nossa potência de agir (MARCONDES FILHO, 2004, p. 161).

É possível constatar, portanto, lembrando uma concepção de Foucault (2009), que os condicionamentos de ordem histórica suscitam a cada época novos regimes de criação, discursos, produção. Isso vale igualmente para novas configurações da criação e da autoria. Distanciando-nos do ideal romântico da autoria, abrimos um *espaço dos possíveis*, que se atualiza a partir dos agenciamentos específicos de *making of*s.

Assim, consideremos o caso do *making of* intitulado *Secrets of the Force Awakens: A Cinematic Journey* (2016), dirigido por Laurent Bouzereu (trata-se do *making of* do filme *Star Wars – O despertar da força* (2015). Antes, no entanto, cabe uma reflexão acerca da história da franquia *Star Wars*, que para Tara Lomax (2018, p.35)

está fortemente entrelaçada com o legado criativo e industrial de seu criador, George Lucas. Além de estabelecer o mito de *Star Wars*, Lucas teve um impacto transformador no entretenimento contemporâneo de Hollywood através da fundação e gestão de sua produtora, a Lucasfilm, que inclui várias subsidiárias que inovaram as tecnologias de cinema: como a Industrial Light & Magic, Skywalker Sound, THX, LucasArts e Lucasfilm Animation. Seu papel significativo na visão criativa de cada um desses empreendimentos demonstra que a natureza da autoria de Lucas não pode ser contida por uma

prática ou papel criativo: ao longo de sua carreira, Lucas foi diretor, roteirista, desenvolvedor de histórias, produtor, editor e supervisor de pós-produção. Essa influência criativa multifacetada trabalhou para sua insistência “lendária” no controle autoral (tradução nossa).

A perspectiva da análise de Lomax conceitua a presença de George Lucas como uma autoria transtextual, na qual o autor está tanto no controle quanto sujeito às relações textuais multifacetadas e dinâmicas da narrativa transmídia. Trabalhando em conjunto com os objetivos criativos de Lucas estão as múltiplas equipes criativas de mídia, agentes e práticas que constituem uma franquia transmídia expansiva e de longa duração, como Star Wars. Toby Miller¹¹ (2016) reconhece que, na produção de narrativa transmídia, “a intertextualidade está em toda parte e a paratextualidade é uma norma, mesmo que a propriedade intelectual [IP] esteja constantemente buscando assegurar o território”.

Em 2012, a Walt Disney Company adquiriu a Lucasfilm, suas subsidiárias e sua propriedade intelectual, iniciando uma nova era para a franquia Star Wars. No entanto, antes de iniciar as negociações e concluir a venda para a Disney, George Lucas pessoalmente passou o bastão da Lucasfilm para Kathleen Kennedy. Para George Lucas, isso sinalizou sua aposentadoria de Star Wars e uma partida do império que ele criou. Para a Lucasfilm, isso introduziu uma “nova dinâmica autoral” com novos personagens: Kathleen Kennedy como Presidente. Como podemos, portanto, vislumbrar movimentos de desterritorialização no território do autorismo no caso de Star Wars?

Para Tara Lomax (2018), na era atual da história transmídia da franquia Star Wars, “o autor dá lugar ao jogador da equipe”. Lomax empreende análise das marcas de diversos autores, inclusive de cada um dos diretores. Por outro lado, observo uma potencialidade sobre os agenciamentos realizados pelo *making of Secrets of the Force Awakens*.

Vale salientar que em *Secrets of the Force Awakens* existe um movimento realizado que põe em jogo as noções do próximo e do distante muito mais referentes à Star Wars da década de 70 (e enquanto franquia), do que necessariamente referentes ao filme de 2015. Temos uma intensificação das lembranças por parte dos sujeitos integrantes do processo de realização quando os mesmos ainda nem sequer trabalhavam com cinema, ou seja, o processo de realização do filme de 2015 está pautado pela verve da homenagem aos processos de realização da obra da década de 70. O Agora se pauta

¹¹ MILLER, Toby. Foreword: Transmedia Storytelling and Free Labour. In: W.L, Benjamin; KURTZ, Derhy; BOURDAA, Mélanie. *The Rise of Transtexts: Challenges and Opportunities*. New York: Routledge, 2016.

pelo Outrora. Institui-se um jogo do aparecimento do filme à medida em que se dá o desaparecimento das lembranças e vice-versa, ou seja, o que se identifica enquanto operação constituinte é o jogo do que aparece e do que desaparece. A cada desaparecimento o vazio se torna uma abertura para reconstrução daquilo que pode vir a ser o filme e/ou o *making of* para o espectador. Sendo assim, há que se considerar a heterogeneidade das duas formas: de um lado os enunciados do *making of*, e de outro as visibilidades do mesmo. As relações de tensão entre um enunciável e o maquínico visível, respectivamente.

As operações dos enunciados e das imagens que movimentam a dimensão da autoria em *Secrets of the force Awakens* referem-se a um sistema que convoca depoimentos de diferentes sujeitos integrantes da equipe, mas visibiliza duas figuras potencialmente autorais: o diretor J.J Abrams e a produtora Kathleen Kennedy (CEO Lucas Films). As cenas de entrevista apresentam o enquadramento de Kathleen Kennedy ao centro da tela e em posição mais elevada, sendo “iluminada” por um feixe de luz que parte do fundo da cena. O sentido que se cria com a produção dessa imagem, que é recorrente ao longo de todo *making of*, corrobora a figura do produtor (gênio do sistema) e criador em domínio de sua obra. As cenas de entrevista de J.J Abrams o situam em uma posição um pouco mais baixa, em uma cadeira de uma sala de projeção, com iluminação mais fria.

O que se observa no *making of* é uma operação sob duas lógicas: aquela que desvela os métodos de trabalho cinematográfico, dando voz a um trabalho coletivo, ao mesmo tempo em que busca elevar o status de Kathleen Kennedy enquanto aquela cujas decisões que giram em torno da expressão e do controle criativa da obra são a última palavra. Ao longo do *making of*, as imagens e os depoimentos documentados constituem uma compilação significativa acerca do processo criativo e produtivo que implicam a participação de inúmeros agentes (desde técnicos, produtores, financiadores, publicitários, consultores, assessores de imprensa, fãs, canais de exibição e distribuição). Trata-se de uma linha de fuga que potencializa a criação artística de diferentes cineastas (roteiristas, diretores de fotografia, editores, compositores, supervisores de efeitos especiais, produtores,) no seio de um modelo de produção cujas regras e determinações sociais e econômicas instituem os limites dos projetos criadores numa rede das relações de troca através da qual se produz e se circula. Mas, ao mesmo tempo, há linhas de força que insistem em enunciar e visibilizar as instâncias da direção e da produção como em

disputa do espaço autoral (seja através dos depoimentos do diretor J.J Abrams, que por vezes assume a postura de decisões criativas e controle autoral, seja pelos momentos em que temos a figura de Kathleen Kennedy como alguém em controle da obra, sendo inclusive a responsável pela escolha e contratação de JJ Abrams para direção).

Se considerarmos que Kathleen Kennedy é responsável pela criação do Lucasfilm Story Group como equipe/departamento de desenvolvimento de histórias, contratando inclusive 4 mulheres para o departamento (das 6 pessoas, 4 são mulheres), e que ela comanda a contratação de novos diretores para cada filme da franquia, podemos identificar o movimento de reterritorialização no gênio do sistema de Bazin. Ou seja, a autoria de Kathleen Kennedy operando de acordo com uma estrutura que segue uma dada lógica produtiva/criativa de gerenciamento de uma série de departamentos do universo de Star Wars e para onde ele vai caminhar.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAZIN, André. **De la Politique des Auteurs** (1957). In: GRANT, Barry Keith (edited). **Auteurs and Authorship, a film reader**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- CAUGHIE, John. **Authors and auteurs: the uses of theory**. In: Donald, J. and Renov, M. (eds.) *The SAGE Handbook of Film Studies*. Sage, London, UK, 2007
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. I. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. III. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. IV. Rio de Janeiro: 34, 1997. DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **O que e um autor** In: *Ditos e Escritos III Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. RJ: Forense Universitaria, 2009.
- GRANT, Barry Keith (edited). **Auteurs and Authorship, a film reader**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- IUVA, Patricia de Oliveira; ROSSINI, Miriam de Souza. **Atrás e aláem das câmeras: proposições iniciais para o campo do making of**. *Significacao*, São Paulo: v. 45, p. 98-117. 2018.
- LOMAX, Tara. **George Lucas, Lucasfilm, and the Legends of Trans textual Authorship across the Star Wars Franchise** (2018). In: GUYNES, Sean; HASSLER-FOREST, Dan. *Star Wars and the History of Transmedia Storytelling*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **O escavador de silêncios**. São Paulo: Paulus, 2004.
- SCHATZ, Thomas. **O gênio do Sistema**. A era dos estúdios em Hollywood. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- TRUFFAUT, François. **A certain tendency of the French cinema** (1954). In: GRANT, Barry Keith (edited). *Auteurs and Authorship, a film reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- WOLLEN, Peter. **The auteur theory** (1969) In: GRANT, Barry Keith (edited). *Auteurs and Authorship, a film reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008