

Os Gestos de Criação Cinematográfica: a paratextualidade e o retorno do autor¹

Patricia de Oliveira Iuva²

Resumo

Este trabalho propõe questões no âmbito da pesquisa semiótica em diálogo com o cinema e teorias literárias, a fim de aprofundar o estudo da paratextualidade enquanto uma variável da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, as questões que balizam nossa investigação dizem respeito aos seguintes aspectos: como caracterizar essa variável da linguagem e seu modo de funcionamento? Que efeitos são produzidos na semiose dos gestos de criação e da paratextualidade? A abordagem teórico-metodológica busca nos estudos de Vilém Flusser, Michel Foucault, Iuri Lotman e Diana Klinger as bases de um pensamento ainda em processo, o qual vislumbra alguns conceitos fundantes – função-autor, gesto, nome próprio e autoficção – para um exercício inicial de análise sobre o *making of* documentário *Jodorowsky's Dune* (2013).

Palavras-chave: gesto, paratextualidade, autoria, autoficção, semiótica.

1. Do ato aos gestos de criação paratextuais

A proposta deste trabalho, ainda bastante incipiente, tem como objetivo lançar questões, ou melhor, hipóteses no âmbito da pesquisa semiótica em diálogo com o cinema e as teorias literárias, a fim de aprofundar o estudo da paratextualidade no audiovisual enquanto uma variável da linguagem cinematográfica. Trata-se, portanto, de pensar os “paratextos” enquanto um modo de ser da linguagem. Nesse sentido, as questões que orientam os primeiros passos de nossa investigação: (1) como caracterizar essa variável da linguagem e seu modo de funcionamento? (2) que efeitos são produzidos a partir da semiose dos gestos de criação pela via da paratextualidade?

A abordagem teórico-metodológica busca nos estudos de Michel Foucault, Iuri Lotman, Vilém Flusser e Diana Klinger as bases de um pensamento ainda em processo, o qual vislumbra alguns conceitos fundantes para a discussão que se pretende, a saber: função-autor, gesto, nome próprio e autoficção. O esforço analítico se dará a partir de *making of*s documentários³, os quais vem sendo objeto empírico desta pesquisa já há

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Curso de Cinema na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e-mail: patiuva@gmail.com

³ A pesquisadora Cecília Almeida Salles vem utilizando em suas pesquisas o termo “documentos de processo” para se referir a qualquer texto (obra) que tenha como característica o registro de processos criativos.

algum tempo⁴. Porém, dentro do vasto espectro das produções de *making ofs*, gostaria de discutir neste artigo um em específico: *Jodorowsky's Dune* (2013), dirigido por Frank Pavich. Trata-se de um documentário sobre os bastidores de um projeto que nunca foi realizado: a adaptação cinematográfica do romance de ficção científica "Duna" (Frank Herbert), por Alejandro Jodorowsky, na década de 1970.

No entanto, antes de adentrar nas proposições pretendidas, é necessário ressaltar que o lugar de inquietação de onde suscitam os fluxos de pensamento é aquele ao qual Gilles Deleuze⁵ intitulou em uma de suas conferências como "O ato de criação". Sinto que há algo no cinema que opera um efeito, um sentido de que "as obras" importam menos que os "processos", de que o cinema tem muito mais a ver com um pensamento processual, um dado fazer, do que necessariamente um "fazido" ou um realizado. Assim, o foco recai mais na ordem das ações da linguagem, a partir de dos processos de criação sobre o fazer, como fazer, do que sobre a finalização de uma dada obra/filme.

Seguindo um caminho diferente daquele apontado por Deleuze em sua conferência, acredito que para adentrar a esfera dos estudos de processos da criação no (e do) cinema é preciso compreender que o mesmo diz respeito a resultados de relações entre tecnologias, estéticas, sujeito e sociedade (FLUSSER, 2011). Ou seja, há que se reconhecer uma série de articulações tecnoculturais. Na esteira do pensamento flusseriano, prefiro recolocar, portanto, a questão do 'ato de criação cinematográfica'⁶ nos termos que a revestem de um dado gesto:

o enigma posto pelo gesto pode ser decifrado em vários níveis, há várias leituras possíveis. Quanto maior o número de níveis diferenciados pelo analisador, e quanto melhor a coordenação das várias leituras, tanto mais rico será o significado desvendado pela leitura (FLUSSER, 2014, p. 63)

⁴ Artigos publicados que discutem abordagens para os *making ofs*: IUVA, Patricia de Oliveira; ROSSINI, Miriam de Souza. Atrás e além das câmeras: proposições iniciais para o campo do *making of*. Significação, São Paulo: v. 45, p. 98-117, 2018; IUVA, Patricia de Oliveira. Do dialogismo aos sentidos da dupla autoria nos *making ofs* documentários. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n.48, p.6-21, jan./abr. 2020; IUVA, Patricia de Oliveira. A memória enquanto ato teórico dos *making of* documentários. Aniki vol.7, no 2 (2020).

⁵ Conferência pronunciada por Gilles Deleuze em La Fémis em 1987. No Brasil, essa conferência foi publicada como "O ato de criação", trad. José Marcos Macedo. Folha de S. Paulo, Caderno Mais!, 27/06/1999.

⁶ BADIOU, Alain. Sobre "O ato de criação: o que é ter uma ideia em cinema?" de Gilles Deleuze. In: YOEL, Gerardo. Pensar o cinema – imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

A partir de um estudo peculiar (e genealógico) acerca dos diferentes tipos de gestos⁷ da vida cotidiana, Flusser (1994, 2004) irá abordar alguns dos quais nos interessam aqui: o gesto de pintar, o gesto de filmar e o gesto em vídeo. Em cada um desses ensaios, identificamos formulações contundentes que nos permitem problematizar a criação cinematográfica sob a lógica do gesto. Sobre o gesto de pintar, Flusser adverte logo de antemão que é preciso “saber olhar bem” a fim de compreender no que implica tal gesto. Não se trata de um gesto invisível de intenção do pintor e da ideia que o pintor tem do quadro. Do contrário, o gesto de pintar impõe um dado método de análise: o da decodificação de seu significado através da decomposição do gesto nos seus elementos significantes, tratando-se, em última instância de uma análise semiológica (FLUSSER, 2014):

O quadro que é o significado imediato do gesto não passa de mediação para o seu ulterior significado: modificação do pintor e dos que com ele estão no mundo. O gesto de pintar “altera” o mundo: é para o outro e torna o pintor outro. Sabemos que não estamos sós no mundo por que podemos experienciar alterações por gestos (como o de pintar), os quais observamos (FLUSSER, 2014, p.70)

Por outro lado, o gesto de filmar está fortemente imbricado com a manipulação do aparelho técnico; para Flusser (1994) a manipulação do aparelho de filmagem nada mais é do que o gesto fotográfico a serviço do gesto fílmico. Assim,

O filme é o primeiro código em que as superfícies se movem; um discurso de fotografias, não de números. Quando isso acontece, também é histórico, assim como os números; e como consiste em superfície, é imaginário e pré-histórico, como o são as superfícies tradicionais. Com isso surge uma nova decifração: as imagens do filme não significam, como as imagens tradicionais, uma realidade cênica, mas significam conceitos, que por sua vez significam cenas. No filme, como na imagem tradicional, não se representa um fenômeno, mas uma teoria, uma ideologia, uma tese, que significam alguns fenômenos. É por isso que o filme não conta o acontecimento, mas antes apresenta esse acontecimento e torna-o representável: faz história. (FLUSSER, 1994, p.122)

⁷ Vilém Flusser publicou os ensaios sobre os gestos em diferentes línguas, de modo que há acréscimos de alguns tipos de gestos em diferentes versões. Na versão brasileira publicada pela Annablume (2014) não há o ensaio “gesto de filmar”, esse faz parte da versão espanhola intitulada Los gestos: fenomenología y comunicación, publicada pela Herder (1994).

O gesto em vídeo, por se tratar de instrumento recente, irá permitir gestos radicalmente novos. No entanto, ainda que venham a ser novos gestos, esses serão modificações de gestos já conhecidos:

Terão semelhança com os gestos de filmar, mas seu movimento no tempo será outro. Serão parecidos com os gestos de escrever, mas transmitirão mensagem diferente e provocarão leitura diferente. Serão semelhantes ao gesto de fotografar, mas serão mais intersubjetivos. Serão, em muitos aspectos, semelhantes ao gesto do armazenamento, mas são dialógicos, não discursivos. [...] Serão gestos semelhantes aos do artista, mas visarão o conhecimento. Serão gestos de composição, mas não comporão objetos ou sons, senão eventos” (FLUSSER, 2004, p.79)

Aqui, o instrumento, a tecnologia acaba por subverter e articular uma maneira nova de estarmos no mundo – o que implica uma nova concepção de tempo e espaço. “Não está excluído que no futuro a história existencialmente significativa se desenrole diante dos olhos dos espectadores em paredes e telas de televisão, e não no espaço do tempo” (FLUSSER, 1994, p.122).

Ao longo dos estudos de cinema, várias foram as analogias que teóricos e filósofos estabeleceram entre a ação de filmar com as ações da escrita (gesto de escrever do escritor), da pintura (gesto de pintar), da dança (do gesto do movimento do corpo tal como o da câmera), etc.⁸ Obviamente a intenção de retomar essas analogias não tem o objetivo de estabelecer comparações dos métodos processuais do cinema com as outras artes, mas sim o de ressaltar que tais articulações revelam algo mais amplo: o da constatação de que o cinema, tal como outras formas de expressão artística, se configura pelos (ou nos) limiares da linguagem. Assim, é na confluência dos diferentes gestos aqui explicitados (gesto de pintar, de filmar e do gesto em vídeo) que compreendemos a paratextualidade como traço imanente dos gestos de criação cinematográficas e audiovisuais, ou seja, parece-nos que a paratextualidade opera nas bordas (ou dobras) de uma dada linguagem audiovisual.

Diante disso, não caberia mais uma classificação e/ou tipologização de paratextos enquanto textos suportes, senão que os mesmos estão dispersos na linguagem

⁸ O célebre artigo de Alexandre Astruc de 1948, intitulado “Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo”, no qual o autor estabelece uma relação da câmera com a caneta e da filmagem com a escrita. Há também a noção do cinema como língua escrita da realidade de Pier Paolo Pasolini, em O empirismo hereje (1982).

materializando-se na própria textualidade cinematográfica, de modo variável, em diferentes textos fílmicos. É válido ressaltar que

Para Bakhtin texto é todo sistema de signos cuja coerência e unidade se deve à capacidade de compreensão do homem na sua vida comunicativa e expressiva. O texto não é uma coisa sem voz; é, sobretudo, ato humano, “diz respeito a toda produção cultural fundada na linguagem (e para Bakhtin não há produção cultural fora da linguagem)” (MACHADO, 1996, p.92)

Por exemplo, não são poucos os filmes de ficção que atualizam gestos paratextuais da linguagem, tais como: (a) *O gosto de Cereja* (Abbas Kiarostami, 1997): a cena final do filme quebra a “quarta parede” cinematográfica, ao mostrar a equipe de filmagem do filme, e, ainda, sem revelar se de fato o protagonista se suicidou ou não. Tudo transcorre de modo tão natural, de modo que o espectador pode se sentir no assento de carona do táxi do protagonista, ou junto dele na cova que este cavou para si; (b) *O desprezo* (Jean-Luc Godard, 1963): a estratégia enunciativa na cena inicial do filme é a de um longo travelling que mostra uma cena de filmagem em um lugar parecido com um estúdio de cinema, um diretor está sentado na grua e uma personagem feminina caminha. O movimento de travelling de trás para frente se termina por um brusco virar da câmera na cara do espectador. É ainda, durante essa cena em que os créditos do filme são enunciados verbalmente pela voz over de Godard. Há também os documentários ensaísticos, como *Verdades e Mentiras* (Orson Welles, 1973) e *O homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), filmes cuja auto-reflexividade discursiva dos gestos de criação cinematográficos caracterizam uma linguagem atravessada por traços paratextuais. No caso do *making of*s documentários, podemos dizer que o gesto paratextual é predominante, o que não significa dizer que ele é exclusivo. Isto é, a linguagem audiovisual colocada em funcionamento produz espécies diferentes de discursos – daí que as categorias de ficção, documentário, ensaio, experimental, etc. não dão conta da heterogeneidade possível da linguagem.

Os objetivos dessas breves demonstrações empíricas é o de ressaltar o caráter dispersivo dos gestos paratextuais na linguagem cinematográfica, bem como o de evidenciar que os textos cinematográficos/audiovisuais operam numa lógica de fronteiras semióticas (LOTMAN, 1996). Para Nakagawa (2019, p.137) “um dos traços centrais da fronteira é a sua ambivalência, pois ela tanto permite discriminar as equivalências

tradutórias edificadas entre diferentes sistemas quanto delimita a individualidade semiótica de cada um”. Ou seja, assumimos aqui o sistema da linguagem cinematográfica operador de um conjunto de textos hegemônicos num nível discursivo da transparência como ponto de partida, para então, traçarmos a fronteira com a variável paratextual. Nesse processo semiótico observamos que tais gestos, dotados de uma característica metalinguística, instituem uma discursividade na qual a questão de “quem narra” ou “quem enuncia” não se trata, necessariamente, de uma instância inapreensível, uma vez que ela é desvelada – tanto o lugar da enunciação como o enunciador são expostos por estratégias discursivas. Uma dessas estratégias diz respeito à instância enunciativa, a qual, de modo geral, coincide com o sujeito cinematográfico que conduz a criação (principalmente quando o mesmo se dá a ver em primeiro plano ou assume a narração em primeira pessoa).

Em outras palavras, estamos assumindo os gestos paratextuais como formas semióticas que enunciam uma autoria. Como diz Foucault (2009, p.13) “o fato de haver um nome de autor, [...] indica que esse discurso [...] deve ser recebido de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status”. Além disso, ele ressalta também que “os textos sempre contêm em si mesmo um certo número de signos que remetem ao autor” (FOUCAULT, 2009, p.18). Assim, o que nos interessa agora é compreender o funcionamento dessa operação no nível da linguagem e dos discursos. Diante disso a problemática da autoria desponta como objeto teórico a ser revisitado e discutido.

2. O retorno do autor: nome próprio e performance

Em *A ordem do discurso* (1996), Michel Foucault argumenta que a produção discursiva é controlada por certos procedimentos presentes em todas as sociedades e aponta alguns mecanismos de exclusão que a atingem, entre eles: a interdição, a separação e a vontade de verdade. Esses princípios regulam, dentro de uma determinada esfera de produção do discurso, o quê pode ser dito, por quem e como. O cinema, sob a forma de um texto cultural, não escapa a essa lógica de controle. Assim, o discurso cinematográfico é o discurso que se refere a uma linguagem ou à arte da imagem cinematográfica, ultrapassando os limites do universo fílmico (do objeto filme).

Sempre insisto na concepção de Foucault (2009), para quem os condicionamentos de ordem histórica suscitam a cada época novos regimes de criação, discursos, produção. Nesse sentido é que conseguimos compreender o “surgimento” do cinema enquanto uma possibilidade histórica, bem como todas suas transformações estéticas, narrativas e tecnológicas, de modo que hoje quando falamos em cinema falamos também em audiovisual. Reconhecemos que o campo do audiovisual opera lógicas de poder e controle e, por fim, de reconhecimento de determinadas obras, bem como de cineastas e/ou autores. Vários foram os condicionamentos sociais e históricos que levaram o campo do cinema a apropriar-se das noções de autor da literatura, a fim de disputar espaço no âmbito artístico. E uma série de lutas discursivas em torno da figura e/ou noção de autor foram travadas.

Distanciamos-nos de uma longa trajetória já debatida das teorias do autor no cinema⁹, as quais, de maneira geral, acabaram por eleger a figura do diretor como autor e fonte originária das visões para um dado filme. Proponho começar a seguir o fio condutor para abertura de um espaço de possíveis no âmbito da autoria a partir do pensamento de Foucault (1996, 2008, 2009), para quem trata-se de determinar não o autor como fonte de origem, mas, ao contrário, entendê-lo como alguém constituído pelo texto e qual o funcionamento de sua função no interior dele, evitando a todo custo o recurso acrítico dos operadores psicologizantes como a intenção do autor. No lugar do vazio deixado pela morte do autor¹⁰, Foucault afirma uma função-autor, a qual caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2009):

Disso nascem as diferentes características da função-autor no nosso tempo: um regime particular de apropriação, que sanciona o direito de autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos entre textos literários e textos científicos, aos quais correspondem modos diferentes da própria função; a possibilidade de autenticar os textos, constituindo-os em cânone ou, pelo contrário, a possibilidade de certificar o seu caráter apócrifo; a dispersão da função enunciativa simultaneamente em mais sujeitos que ocupam lugares diferentes; e, por fim, a possibilidade de construir uma função transdiscursiva, que constitui o autor, para além dos limites da sua obra, como "instaurador de discursividade" (Marx é muito mais do que o

⁹ Alguns textos relevantes: BAZIN, Andre. De la Politique des Auteurs (1957); TRUFFAUT, François. La politique des auteurs (1954); SCHATZ, Thomas. O gênio do sistema. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

¹⁰ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

autor de O capital, e Freud é bem mais que o autor de Interpretação dos sonhos) (AGAMBEN, 2007, p.50)¹¹.

A busca pelos processos do gesto de criação no cinema/audiovisual nos dá a ver o fenômeno da paratextualidade, de modo que, nos termos de Foucault, a autoria se constitui enquanto função discursiva dos enunciados. Uma das hipóteses que estamos operando é que a semiose dos gestos de criação e da paratextualidade expõe, em certa medida, determinados efeitos, sendo um deles o retorno do autor: seja como processo de codificação e institucionalização de poder através do *nome próprio*, ou no interior da própria linguagem como *performance*.

Ora, o nome de autor não é um nome próprio como os outros. Uma vez entendido como elemento discursivo, sua função classificatória, a fim de reunir um conjunto de textos numa relação de homogeneidade, filiação, autenticação e de explicação recíproca, passa a ser exercida. Para Diana Klinger (2006, p.32)

um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura. Nem todos os discursos possuem uma função autor, mas em nossos dias, essa função existe plenamente nas obras literárias. Para a crítica literária moderna, o autor é quem permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas. O autor é também o princípio de uma certa unidade de escritura – é preciso que todas as diferenças se reduzam ao mínimo graças a princípios de evolução, de amadurecimento ou de influência. Finalmente, o autor é um certo “lar de expressão” que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos, etc.

Para além da câmera e dos elementos da linguagem audiovisual que constituem instâncias da enunciação nos *making ofs* documentários, há um aspecto de forte relevância: a entrevista. Na entrevista, para além das possíveis modulações do enquadramento, existe também uma operação de ordem verbal. As palavras proferidas, misturadas a outras camadas sonoras e de imagem, engendra enunciados complexos. Como discutido anteriormente, a fronteira semiótica nos *making ofs* documentários atua de forma ambivalente: ao mesmo tempo em que garante a predominância da manifestação

¹¹ A leitura de Foucault feita por Agamben (2007) opera no sentido de discutir a ideia do autor como “gesto”. Saliento aqui que a noção de gesto de Agamben não é a mesma como a que estamos trabalhando nesse artigo, uma vez que seguimos uma proposta amparada no pensamento de Vilém Flusser. No entanto, algumas considerações que Agamben tece acerca do texto “O que é um autor?”, de Michel Foucault, são relevantes para a trajetória da pesquisa.

dos gestos paratextuais, promove, igualmente, irregularidades semióticas que conduzem a linguagem para formações discursivas nos limiares com a ficção, o ensaísmo, a biografia, autobiografia, etc. Nesse terreno fronteiro de penetração do externo no interno, para filtrar e elaborar de forma adaptativa, identificamos em *Jodorowsky's Dune* gestos auto-ficcionais, nos quais, por sua vez, a autoria desponta como performance da linguagem.

Concebemos a auto-ficção como um discurso que não está relacionado com um referente extra-textual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele. A auto-ficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar, como veremos a seguir, a auto-ficção como uma performance do autor (KLINGER, 2006, p.53)

No que diz respeito à auto-ficção no documentário, cabe ressaltar que não se trata de buscar uma verdade, nem autobiográfica, nem como algo verificável. Desse modo, temos que a única verdade possível “reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto da recepção de sua obra” (KLINGER, 2006, p.54).

Na esteira do pensamento de Klinger (2006), podemos dizer que os gestos autoficcionais empreendidos em *Jodorowsky's Dune* (mas também em uma série de outros *making ofs* documentários) implicam numa dramatização de si – temos um sujeito duplo (pessoa real e personagem). Ou melhor, temos um autor que não necessariamente coincide com a pessoa real, trata-se de um autor e de um personagem. Aqui é que desponta a noção de performance¹², a qual evidencia o caráter teatralizado da construção da imagem do autor. Vale ressaltar que tal “imagem” não é apenas performada pelo discurso verbal, mas pelo aparato técnico audiovisual que transforma imagens em discursos.

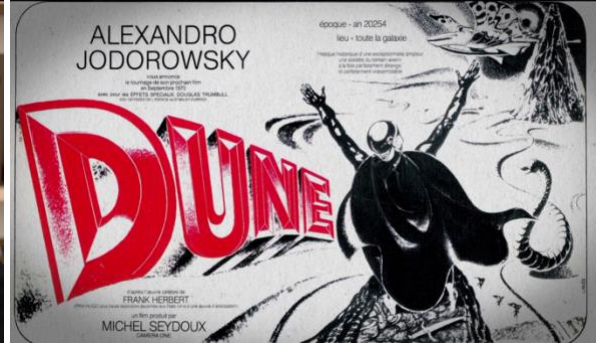
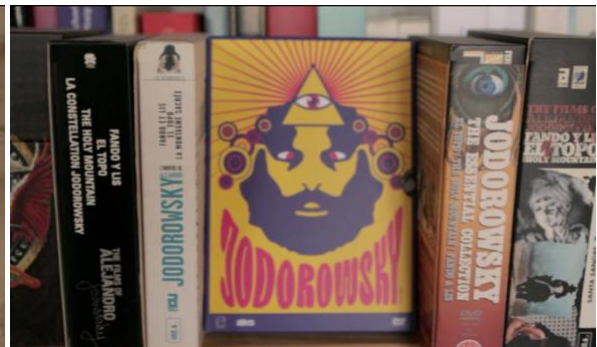
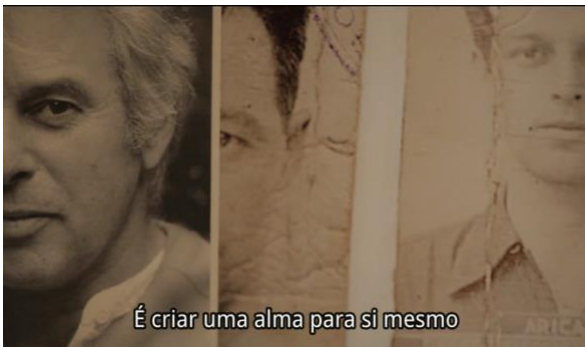
¹² O conceito de performance como “toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo” (BUTLER, 2003, p.197). BUTLER, Judith. Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

3. Jodorowsky's Dune (2013)

“Duna, de Jodorowsky”, o filme que nunca foi realizado. Assim é conhecido o *making of* documentário dirigido por Frank Pavich que retrata não apenas a tentativa do projeto, mas tudo aquilo que se imaginava para o filme que adaptaria o livro de Frank Herbert. O formato em grande parte baseado por entrevistas (*talking-head*) incrementadas com inserção de storyboards, tem como principal personagem o próprio Jodorowsky, um senhor por volta dos seus 80 anos de idade que performa de modo animado, frenético e não esconde a amargura de que sua visão grandiosa para Duna não fora materializada em filme. Apesar de um currículo não muito vasto no cinema, o diretor chileno despertou a curiosidade do público e da crítica com os filmes “El Topo” (1971) e “A Montanha Sagrada” (1973), cultuados pela quebra de gêneros e pelo imaginário surrealista. Além de cineasta, Jodorowsky também escreveu história em quadrinhos, livros e peças de teatro. Nos primeiros 6 minutos do *making of* documentário, uma voz over enuncia as seguintes palavras:

Qual o sentido da vida? ... criar uma alma para si mesmo. Para mim, os filmes são mais arte que uma indústria. E a busca de uma alma humana... como na arte, literatura, poesia ... Os filmes são isso para mim. Eu queria fazer um filme que desse às pessoas que tomavam LSD na época as alucinações que elas tinham com a droga, mas sem alucinar. Eu não queria que tomassem LSD, queria reproduzir seus efeitos. O filme iria mudar as percepções do público. Minhas ambições com Duna eram tremendas. Então, o que eu queria era criar um profeta. Queria criar um profeta que mudasse as mentes jovens de todo o mundo. Para mim, Duna seria como a chegada de um Deus. Deus artístico, cinematográfico. Para mim não era só fazer um filme, era algo maior. Queria criar algo sagrado, livre, com novas perspectivas. Abrir a mente! Porque, na época, me sentia em uma prisão. Meu ego, meu intelecto, queria abrir-me. Por isso comecei minha luta para realizar Duna. (JODOROWSKY, 2013)

O trecho acima é ilustrado por imagens de cobertura que passeiam pelo que parece ser um dos cômodos da residência de Jodorowsky – cabe ressaltar que nesse passeio todas imagens remetem a Jodorowsky e suas diversas produções artísticas. Somente ao final da cena temos um plano em que o próprio diretor aparece falando para a câmera, de modo que estabelecemos a conexão entre a voz e o sujeito enunciador. Essa introdução, uma espécie de prólogo, encerra com a imagem de um pôster do filme que poderia vir a ser Duna (ver figura abaixo com *frames* da cena inicial).



Se por um lado identificamos a função-autor como processo de subjetivação através do nome próprio de Jodorowsky que identifica um indivíduo e o constitui como autor de um certo corpus de textos, por outro lado já é possível constatar, através da modulação da voz e das variações linguísticas operadas¹³ um autor enquanto sujeito de uma performance,

que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de auto-ficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz” (KLINGER, 2006, p.57)

O autor nos termos aqui estudados seria, portanto, uma especificação da função-sujeito, uma posição que o indivíduo pode ocupar no discurso e, assim, tornar-se sujeito, tomar a palavra e, além disso, desempenhar um papel determinado.

Considerações finais

Longe de esgotar a análise do making of documentário “Duna, de Jodorowsky”, o breve exercício empreendido neste artigo teve a intenção de testar formulações e hipótese que ainda estão em processo. O primeiro esforço que estamos tentando colocar em discussão é a compreensão da paratextualidade enquanto um fenômeno variável da linguagem que se apresenta nos gestos de criação cinematográficos. Desse modo, assumimos os gestos paratextuais enquanto operações de linguagem. No processo semiótico relacional

O sujeito — assim como o autor, como a vida dos homens infames — não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo. Isso porque também a escritura — toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia — é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram — antes de qualquer outro, a linguagem. (AGAMBEN, 2007, p.56)

¹³ Às vezes fala apenas em espanhol, outros momentos em inglês e há, ainda, trechos em que mistura o espanhol e o inglês.

Ou seja, a linguagem como dispositivo é que produz sujeitos. Mas, além disso, a operação dos aparatos tecnoculturais, com gestos paratextuais cada vez mais contundentes instituem uma discursividade que põe em jogo um sujeito autor. Para Klinger (2006), trata-se de uma forma discursiva que exhibe e questiona o sujeito, expondo tanto a subjetividade quanto a escritura como processos em construção.

Desse modo, o segundo movimento que buscamos é o de elaboração de um gesto autoficcional no interior da paratextualidade, que nos revela sempre “autor e obra” enquanto textos performados, inacabados, em constante processo. Tal como *Jodorowsky's Dune*, remontam-se sempre ideias, pedaços de roteiro, de storyboards e cenas numa busca pela intangibilidade, por um filme que se constitui como pleno devir.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. In: Ditos e Escritos III Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. RJ: Forense Universitaria, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 3ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FLUSSER, Vilém. **Los gestos: fenomenología y comunicación**. Barcelona: Herder, 1994.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera I: Semiótica de la Cultura e del Texto**. Madri: Ediciones Cátedra, 1996.

MACHADO, Irene. **Texto como enunciação. A abordagem de Mikhail Bakhtin**. *Língua e Literatura*, n. 22, p. 89-105, 1996.

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. **Lotman e o procedimento modelizador: a formulação sobre “invariante intelectual” da cultura**. *Bakhtiniana*, São Paulo, 14 (4): 121-140, out./dez. 2019.