

## Cineasta em cena: gesto de criação e autoria no documentário *Jodorowsky's Dune*

Patricia de Oliveira Iuva\*

**Resumo:** Este estudo investiga, pela abordagem da Teoria de Cineastas, como o documentário *Jodorowsky's Dune* (2013) reconfigura os limites entre criação, autoria e linguagem, articulando os conceitos de gesto (Flusser), função-autor (Foucault) e performance autoral (Klinger; Abreu). A questão que orienta a reflexão parte da tensão entre o processo criativo como espaço de pensamento e a persistente reinscrição da autoria como estrutura discursiva. A estratégia teórico-metodológica se ampara na análise fílmica e discursiva do documentário, com enfoque na dimensão autorreflexiva. Os resultados evidenciam o gesto de criação como prática performativa e a autoria como espectro que atravessa a linguagem cinematográfica, mesmo na ausência de uma obra finalizada. O artigo propõe, assim, uma ampliação do campo teórico ao legitimar documentários de bastidores e projetos inacabados como objetos críticos de formulação estética e discursiva.

Palavras-chave: Teoria de Cineastas; gesto; criação; autoria documentário.

**Resumen:** Este estudio investiga, desde el enfoque de la Teoría de Cineastas, cómo el documental *Jodorowsky's Dune* (2013) reconfigura los límites entre creación, autoría y lenguaje, articulando los conceptos de gesto (Flusser), función-autor (Foucault) y performance autoral (Klinger; Abreu). La pregunta que guía la reflexión parte de la tensión entre el proceso creativo como espacio de pensamiento y la persistente reinscripción de la autoría como estructura discursiva. La estrategia teórico-metodológica se basa en el análisis fílmico y discursivo del documental, con énfasis en su dimensión autorreflexiva. Los resultados evidencian el gesto de creación como práctica performativa y la autoría como espectro que atraviesa el lenguaje cinematográfico, incluso en ausencia de una obra finalizada. La investigación propone así una ampliación del campo teórico al legitimar los documentales de bastidores y los proyectos inacabados como objetos críticos de formulación estética y discursiva.

Palabras clave: Teoría de los Cineastas; gesto; creación; autoría; documental.

---

\* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Departamento de Artes, Curso de Cinema. 88040-900, Florianópolis-SC, Brasil. E-mail: patiuva@gmail.com

**Abstract:** This study investigates, through the lens of the Filmmakers' Theory, how the documentary Jodorowsky's *Dune* (2013) reconfigures the boundaries between creation, authorship, and language, by articulating the concepts of gesture (Flusser), author-function (Foucault), and authorial performance (Klinger; Abreu). The guiding research question emerges from the tension between the creative process as a space for thought and the persistent reinscription of authorship as a discursive structure. The theoretical-methodological strategy relies on film and discourse analysis of the documentary, with a focus on its self-reflexive dimension. The findings highlight the creative gesture as a performative practice and authorship as a specter that haunts cinematic language, even in the absence of a completed work. The study thus proposes an expansion of the theoretical field by legitimizing behind-the-scenes documentaries and unfinished projects as critical objects for aesthetic and discursive formulation.

**Keywords:** Filmmakers' Theory [aka Filmmakers on Film]; gesture; creation; authorship; documentary.

**Résumé :** Cette étude examine, à partir de l'approche de la Théorie des cinéastes, comment le documentaire Jodorowsky's *Dune* (2013) reconfigure les limites entre création, autorité et langage, en articulant les concepts de geste (Flusser), de fonction-auteur (Foucault) et de performance auctoriale (Klinger; Abreu). La problématique s'appuie sur la tension entre le processus créatif en tant qu'espace de pensée et la réinscription persistante de l'auteur comme structure discursive. La stratégie théorique et méthodologique repose sur l'analyse filmique et discursive du documentaire, avec une attention particulière à sa dimension autoréflexive. Les résultats montrent le geste créatif comme pratique performative et l'auteur comme spectre traversant le langage cinématographique, même en l'absence d'une œuvre finalisée. L'étude propose ainsi d'élargir le champ théorique en légitimant les documentaires de coulisses et les projets inachevés comme objets critiques de formulation esthétique et discursive.

**Mots-clés:** Théorie des Cinéastes ; geste ; création ; autorité ; documentaire.

## Introdução

Este trabalho propõe questões no âmbito da Teoria de Cineastas (Penafria, 2015; Leites; Baggio; Carvalho, 2020), abordagem que vem sendo adotada no campo do cinema e que reconhece o pensamento do próprio cineasta como instância legítima na formulação teórica sobre o cinema.<sup>1</sup> O documentário *Jodorowsky's Dune* (2013), que revisita a tentativa frustrada do cineasta chileno Alejandro Jodorowsky, nos anos 1970, de adaptar para o cinema o romance *Dune* (1965), de Frank Herbert, desponta assim, como objeto privilegiado para a investigação dos processos criati-

---

1. Reconhecendo o cineasta como uma instância a partir da qual se formula um pensamento teórico, convém notar que a Teoria de Cineastas assume, logo à partida, o conceito de "cineasta" e não de "autor". Nesse sentido, alarga o seu interesse pelo pensamento de todos os que contribuem para a criação cinematográfica, para além do realizador. Sobre esta questão consultar o capítulo de livro: "From the Concept of Author to the Concept of Filmmaker" de Eduardo Tulio Baggio no livro *Filmmakers on Film – Global Perspectives*, Bloomsbury/BFI, 2023 e o texto "Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria", disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/97857>

vos no audiovisual. O projeto do filme, que envolveu colaborações de artistas como Moebius, H.R. Giger e Dan O'Bannon, resultou em um livro com vasto material visual, storyboard com cerca de 3.000 desenhos, mas foi rejeitado pelos estúdios de Hollywood e jamais concretizado. Apesar de sua não realização, esse “filme impossível” tornou-se uma espécie de mito cultural, frequentemente referido pela crítica, cineastas, estudiosos e fãs, como “o maior filme jamais feito”, devido a sua influência indireta sobre a ficção científica cinematográfica posterior. Ao revisitar e animar trechos do storyboard, entrevistar outros cineastas envolvidos no projeto do filme, bem como instaurar a voz e a presença performática de Alejandro Jodorowsky, o documentário resgata um processo interrompido como uma reflexão acerca da arte e do fazer cinematográfico.

Tal deslocamento, do resultado final para o processo, permite uma análise da criação como experiência poética e especulativa, revelando camadas da prática cinematográfica que, muitas vezes, permanecem ocultas sob a lógica da obra acabada. No entanto, ao mesmo tempo em que o documentário se apresenta como espaço produtivo para uma teoria do cinema ancorada na prática reflexiva do cineasta, observa-se a emergência insistente da autoria como dimensão discursiva, material e performativa. Essa insistência é manifesta tanto pelo nome próprio (inscrito no título da obra) quanto pela performance de Jodorowsky ao longo das entrevistas, nas quais a autorrepresentação articula a construção de uma espécie de *ethos* criador.

Dessa maneira, a questão que orienta o artigo configura-se a partir da tensão entre o desejo de compreender o processo criativo em sua potência discursiva e a recorrente reinscrição da autoria como instância legitimadora e estruturante do discurso. Propõe-se, assim, investigar em que medida o documentário *Jodorowsky's Dune* reconfigura os limites entre criação, autoria e linguagem, por meio da noção de gesto enquanto construção discursiva e performativa da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, traçamos como objetivos: (1) a análise do documentário *Jodorowsky's Dune* à luz da Teoria de Cineastas, com foco na articulação entre pensamento criativo e linguagem cinematográfica; (2) a investigação dos modos pelos quais o documentário constrói discursivamente o processo de criação como um gesto autoral performativo e (3) a observação da emergência da autoria no interior da narrativa documental enquanto efeito da linguagem a partir das estratégias de enunciação e autoinscrição do cineasta.

Diante do problema delineado e dos objetivos propostos, a estratégia teórico-metodológica está ancorada nos estudos de Michel Foucault (1996; 2008; 2009), Roland Barthes (2004) e Jacques Derrida (1991) acerca da autoria como função discursiva, performativa e iterável; e nas articulações propostas por Diana Klinger (2006) e Luís Felipe Abreu (2024) sobre autoficção e autoria como performance de propriedade, respectivamente. Não menos importante é a contribuição de Vilém Flusser (1994; 2014) sobre o gesto como dimensão da inscrição do pensamento, elemento fundamental para compreender o processo criativo nesse documentário (e em outros paratextos audiovisuais).

O corpus é constituído pelo documentário *Jodorowsky's Dune*, dirigido por Frank Pavich (2013), cuja narrativa será examinada a partir de seus elementos audio-

visuais e enunciativos. A análise considera a dimensão autorreflexiva da linguagem cinematográfica, atentando para os modos como o documentário expõe o gesto de criação como performance e atualiza a figura do cineasta como sujeito da enunciação de um discurso sobre o cinema. A partir disso, buscarei desenvolver uma análise crítica e situada do documentário, articulando teoria e objeto com intuito de iluminar os impasses, deslocamentos e potências que emergem na interseção entre gesto de criação, performatividade autoral e linguagem audiovisual.

### **O gesto como operador teórico para a criação cinematográfica**

Ao investigar os processos criativos no cinema, é fundamental deslocar o foco da obra finalizada para a dinâmica da criação como experiência poética, técnica e especulativa. Gilles Deleuze (*apud* Badiou, 2006), em sua conferência sobre “O ato de criação”, já apontava essa direção ao valorizar o processo como locus do pensamento. No entanto, para adentrar os estudos sobre os modos de criação no cinema, é necessário compreender essa prática como resultado de relações entre sujeito, tecnologias e formas de vida; o que nos remete ao pensamento de Vilém Flusser.

A partir de um estudo peculiar e genealógico acerca dos diferentes tipos de gestos<sup>2</sup> 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.

Para Flusser (1994), a criação está inscrita em um conjunto de articulações tecnoculturais que envolvem linguagem, estética e aparato técnico. Mais do que um ato isolado, o gesto criativo manifesta-se como encadeamento simbólico e técnico que transforma o mundo e o sujeito. O autor define o gesto como “movimento do corpo com intenção” (1994: 8) e propõe uma abordagem semiológica para sua compreensão, no qual se lê o gesto pela decomposição de seus elementos significantes.

No ensaio “O gesto de pintar”, Flusser (2014) destaca que esse gesto transforma o mundo não apenas pelo objeto final, o quadro, mas por suas implicações existenciais e relacionais: “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” (Flusser, 2014: 70). Assim, o gesto não apenas produz uma imagem, mas altera o ser-no-mundo de quem o executa e de quem o observa.

O gesto de filmar, por sua vez, se caracteriza pelo domínio técnico do aparelho, sendo descrito por Flusser como “o gesto fotográfico a serviço do gesto fílmico” (1994: 117). O filme, nesse sentido, constitui um novo tipo de código imagético que não representa apenas fenômenos, mas uma camada discursiva densa que transfor-

---

2. 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).

ma o ato de filmar em gesto histórico e filosófico. Como afirma Flusser, “o filme não conta o acontecimento, mas antes apresenta esse acontecimento e torna-o representável: faz história” (Flusser, 1994: 122).

Já o gesto em vídeo inaugura uma nova temporalidade e espacialidade da criação audiovisual. Para Flusser (2014), esses gestos emergentes são compostos, inter-subjetivos e dialógicos, com potencial para compor eventos em vez de objetos. Aqui, o instrumento, ou seja, 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: 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),<sup>3</sup> etc. 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 pela confluência dos diferentes gestos aqui explicitados (gesto de pintar, de filmar e do gesto em vídeo) que compreendemos uma ideia de gesto de criação cinematográfica como uma chave teórica e metodológica para a Teoria de Cineastas. A partir disso, identificamos que o documentário, na busca por explicitar os processos de criação de uma obra não realizada, projeta e especula imagens e conceitos para *Duna* de Jodorowsky. As estratégias envolvem o uso de animações de imagens do storyboard, articuladas e alternadas com entrevistas de cineastas que fizeram parte do projeto, de críticos que conhecem a história desse processo e, claro, de Alejandro Jodorowsky, que narra sua batalha e busca pessoal para realizar *Duna*.

Jodorowsky se inscreve em cena tal como um “narrador personagem”, de modo que a persistência de suas ideias e de sua visão sobre uma obra que não conseguiu realizar é revestida por uma dimensão fantasmagórica da autoria – o filme “fantasma” *Duna* de Jodorowsky ronda o imaginário do cineasta e de quem assiste ao documentário. Diante disso, a problemática da autoria desponta como objeto teórico a ser revisitado e discutido.

---

3. O célebre artigo de Alexandre Astruc de 1948, intitulado “Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-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).

### A autoria como função discursiva e performance da linguagem

A passagem do autor como figura soberana para o autor como função, efeito ou performance revela deslocamentos teóricos significativos, que implicam formas distintas de compreender o lugar do sujeito na linguagem. Michel Foucault (2009) propõe uma inflexão decisiva ao deslocar o foco da autoria como origem para o funcionamento discursivo do “nome de autor”. Nessa perspectiva, o autor é uma construção histórica, um operador classificatório que confere status, legitimidade e valor a determinados discursos. De acordo com Foucault, “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” (Foucault, 2009: 13). Assim, a autoria passa a ser compreendida como uma função de ordenamento dos saberes.

Em *A ordem do discurso* (1996), Foucault expõe os mecanismos de controle que atravessam a produção discursiva (interdição, separação e vontade de verdade) e ressalta que nenhum discurso escapa aos regimes de legitimação. O campo do cinema, nesse sentido, se constitui como um espaço de disputas simbólicas, em que o “autor” opera como selo de autenticidade e reconhecimento. No interior do audiovisual, a apropriação das noções de autor oriundas da literatura serviu historicamente para legitimar o cinema como arte, reforçando a centralidade da figura do diretor.

Foucault, no entanto, propõe outro olhar: o autor não como sujeito originário de sentido, mas como função que organiza os modos de existência e circulação de discursos. Ele enumera quatro características da função-autor: (1) ela opera como um dispositivo de regulação e controle legal dos discursos, ao tornar o texto imputável a um sujeito identificado; (2) não se aplica de forma uniforme a todos os tipos de texto, tendo maior relevância em gêneros como a literatura do que na ciência; (3) sua atribuição não decorre apenas da intenção do autor, mas resulta de múltiplas operações discursivas; e (4) manifesta-se no interior do texto por marcas materiais da enunciação, como pronomes, sujeitos verbais e formas narrativas (Foucault, 2009: 284). No cinema, essas operações se tornam visíveis tanto na consagração dos cineastas como “autores”, quanto nos modos pelos quais suas presenças são narrativamente inscritas nos filmes (incluindo os documentários).

Antes de Foucault, Roland Barthes (2004) havia radicalizado a crítica à centralidade autoral ao declarar a “morte do autor”. Para ele, o texto é uma teia de citações, um campo intertextual no qual a multiplicidade de vozes se inscreve, deslocando o autor para dar lugar ao leitor como instância de sentido: “há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar [...] é o leitor” (Barthes, 2004: 70). A escrita (e porque não qualquer gesto de criação), assim, não pertence a um sujeito, mas é atravessada por códigos culturais e referências heterogêneas.

Jacques Derrida (1991), por sua vez, propõe uma desconstrução da propriedade autoral ao evidenciar a instabilidade dos signos e a impossibilidade de uma origem plena. Ao discorrer sobre a noção de *différance*, Derrida demonstra que o sentido está sempre em adiamento, tornando qualquer tentativa de fixação, inclusive aquela que se ancora na figura do autor, uma operação precária. Desse modo, conforme

indica Luís Felipe Abreu, em seu livro *A linguagem não pertence* (2024), a autoria torna-se espectral: uma presença que ronda, mas jamais se estabiliza como essência; esse “porvir do fim do autor” permanece como condição espectral: ele ronda a linguagem, mas nunca desaparece por completo. (Abreu, 2024: 100).

A autoria, então, não desaparece; ela se desloca e assume outras formas. Mesmo nas práticas apropriacionistas ou de escrita não criativa, a figura do autor reaparece, seja como curador, programador ou leitor produtivo. Para Abreu (2024: 101), o paradoxo residiria justamente na insistência dessa figura no interior dos discursos que buscam negá-la, uma presença residual que estrutura e tensiona o campo simbólico.

O pensamento de Diana Klinger (2006), marcadamente foucaultinano, contribui para esse jogo de complexificação contemporânea da autoria ao introduzir a noção de autoficção como performance do autor. Para ela, o nome próprio não é apenas um elemento de identificação, mas exerce uma função classificadora, organizando os discursos em torno de uma imagem autoral construída e reiterada socialmente. Na autoficção, o autor se inscreve como personagem, dramatizando-se: “o autor é um certo ‘lar de expressão’ que [...] se manifesta tanto [...] em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos” (Klinger, 2006: 32). No contexto do documentário que estamos a investigar, essa performance se torna visível por meio das entrevistas e gestos enunciativos.

Klinger (2006: 54) afirma que a verdade da autoficção não está em sua verificação factual, mas na “ficção que o autor cria de si próprio”, revelando uma subjetividade em construção. Em *Jodorowsky's Dune*, essa dinâmica é exemplificada pela performance de Jodorowsky diante da câmera, no entrelaçamento de ficção e autorrepresentação. O autor aparece como sujeito múltiplo: ao mesmo tempo pessoa, personagem e operador de discurso.

As provocações de Luís Felipe Abreu (2024: 100) acrescentam uma camada crítica à noção de “retorno do autor”. Para ele, essa reaparição se dá justamente no espaço no qual se tentou negá-lo – como nas práticas de apropriação ou ainda no plágio como estratégia semiótica. Assim, ao invés de falar em retorno, Abreu (2024: 217) propõe compreender a autoria como permanência espectral, um efeito persistente da linguagem mesmo na era da fragmentação textual. O autor, nesse caso, não é um indivíduo soberano, mas um vestígio, uma marca de apropriação e reorganização simbólica. Ele existe, nos termos de Abreu (2024: 104), como “grileiro” da linguagem, ocupando espaços discursivos e instituindo novas formas de propriedade semiótica. Veremos que essa operação é colocada em ação quando Alejandro Jodorowsky enuncia no documentário:

Eu mudei o fim do livro, evidentemente! No livro, é uma continuação. O planeta nunca mudou. Não está acordado, não é uma consciência cósmica. O planeta não é um messias. Eu fiz aquilo. É diferente. É o meu Duna. Quando se faz um filme, não se deve respeitar o livro. [...] Então eu criei isso (Jodorowsky, 2013).

Essa perspectiva amplia o campo de análise da autoria ao articulá-la não apenas à produção textual, mas também à noção de gesto de criação. Ao invés de um autor originário ou ausente, temos um operador performativo e espectral, cuja presença é construída nos limites da linguagem e da cultura.

### **Gesto e Autoria: entre criação e inscrição discursiva**

As noções de gesto e de autoria, embora oriundas de campos conceituais distintos, encontram-se de maneira produtiva quando articuladas para a análise dos processos criativos no cinema e no audiovisual. A partir do pensamento de Vilém Flusser (1994; 2014), compreendemos o gesto como uma forma de pensamento incorporado, uma operação simbólica e técnica que estrutura a experiência criativa como prática significativa. Seja no gesto de pintar, filmar ou operar o vídeo, há sempre uma dimensão de modificação do mundo e do sujeito; o gesto transforma e comunica, como “texto em movimento”, sendo ao mesmo tempo material e intencional.

Essa perspectiva nos permite conceber o gesto cinematográfico não como simples operação técnica, mas como inscrição discursiva – aquilo que torna visível, legível e sensível um dado pensamento criativo. Ao fazer do gesto objeto de leitura, Flusser (1994) nos aproxima de uma compreensão da criação como instância performativa: o que está em jogo não é apenas o fazer, mas o modo como esse fazer se enuncia e se organiza como linguagem.

Tal entendimento do gesto como discurso abre caminho para sua articulação com a problemática da autoria. Se o gesto é o modo de inscrição do pensamento no mundo, a autoria emerge como função que regula essa inscrição: ela organiza os sentidos, classifica os discursos e institui regimes de legitimidade. Lembramos que para Foucault (2009), o autor não é a origem do texto, mas um operador cultural que participa da sua circulação e do seu valor simbólico. No cotejo com as proposições barthesianas e derridianas, a figura do autor se revela instável, sua permanência é sugerida como rastro, efeito e espectro.

No cruzamento entre essas perspectivas, as ideias de Klinger (2006) e Abreu (2024) permitem reposicionar a discussão da autoria para o campo da performance e da autoinscrição. A autoria aparece não como identidade fixa, mas como gesto performado no interior da linguagem – especialmente em documentários que tem o próprio fazer cinematográfico como tema.

Portanto, ao pensar o gesto como inscrição e a autoria como operação performativa, delineamos um quadro teórico relacional das dimensões da linguagem, da criação e da subjetividade. É nesse entrecruzamento que se situa a investigação de *Jodorowsky's Dune*, uma vez que se trata de documentário que reencena o gesto de criação como projeção e narrativa, ao mesmo tempo em que reinscreve o autor como figura simbólica, discursiva e espectral.

### **Do processo à performance: uma análise de *Jodorowsky's Dune* (2013)**

Nesta análise propomos uma leitura crítica do documentário *Jodorowsky's Dune* a partir de três eixos complementares que articulam criação, linguagem e autoria. O primeiro eixo enfoca o modo como o documentário desvela o processo criativo de Alejandro Jodorowsky, explorando a elaboração do filme não realizado como prática discursiva e poética que dá forma ao pensamento cinematográfico. Em seguida, o segundo eixo evidencia a construção do cineasta enquanto sujeito enunciador e performático, cuja presença organiza o discurso e reforça sua posição simbólica como autor. Por fim, o terceiro eixo, identifica os efeitos do projeto interrompido, observando como *Duna* se espalha simbolicamente por outras obras da ficção científica e reconfigura a ideia de autoria como rastro e circulação. Esses três movimentos de análise se articulam para iluminar as tensões entre gesto, autoria e linguagem no interior do documentário, evidenciando os modos como ele reinscreve a criação cinematográfica para além da obra finalizada.

#### **a. Gesto de criação: o cinema como pensamento em movimento**

Embora *Jodorowsky's Dune*, do ponto de vista da linguagem e da construção estética, se insira majoritariamente na tradição dos documentários de entrevistas – estruturado em formato *talking head*, com uso ilustrativo das animações do storyboard do filme não realizado, uso inventivo (mas pontual) da técnica *kinetic typography* para ilustrar falas de artistas já falecidos que fizeram parte do projeto, como Dan O'Bannon – seu interesse analítico extrapola os critérios formais. Ainda que o filme não apresente grandes inovações estéticas no contexto dos estudos do documentário, entendo que sob a perspectiva da Teoria de Cineastas e dos estudos sobre processos criativos, ele abre um campo fecundo de investigação. De um lado, permite acessar o pensamento e modos de elaboração de uma obra cinematográfica que nunca chegou a ser realizada, deslocando o foco da análise para o processo e não para o produto finalizado. De outro, reatualiza e complexifica o debate em torno da autoria no cinema, ao colocar em cena um cineasta cuja figura é performada discursivamente como criador visionário. A própria construção do documentário é atravessada por uma aura de excepcionalidade e transcendência, marcada por uma dimensão quase messiânica que contamina o relato sobre *Duna* de Jodorowsky e reforça sua inscrição simbólica como autor-profeta de um “filme impossível”, tal qual sua concepção para o personagem de Paul Atreides (personagem principal do livro de Frank Herbert).

*Jodorowsky's Dune* estabelece o gesto criativo como força central da narrativa a partir de seu 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 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 (ver figura 1). 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 enunciatador. Essa introdução, uma espécie de prólogo, encerra com a imagem de um poster do filme que poderia vir a ser Duna. Essa sequência não apenas introduz o projeto cinematográfico abortado, mas inscreve a criação como um processo espiritual e visionário. A afirmação de que “os filmes são mais arte que indústria” posiciona o gesto de criação cinematográfico como uma expressão que ultrapassa a técnica, configurando-se como inscrição simbólica e existencial.



Figura 1 – frames da sequência inicial que apresentam o ambiente onde Jodorowsky é entrevistado ao longo do documentário.

A fala de Alejandro Jodorowsky sobre a adaptação do romance de Frank Herbert revela uma abordagem autoral profundamente pessoal e filosófica na concepção do roteiro. Reconhecendo a densidade literária e a complexidade estrutural da obra original, Jodorowsky afirma que *Duna* “é como Proust na literatura francesa”, uma narrativa que exige esforço interpretativo e que opera por pistas e não por clareza imediata. Nesse contexto, o desafio de transpor o texto literário para o audiovisual não é, para ele, uma simples tarefa de tradução, mas uma reinvenção: trata-se de criar um novo mundo ótico, sensível, imagético – e não apenas ilustrar o universo auditivo e textual do livro. Sua busca constante por um “sentido espiritual para a imagem”, mesmo nos mínimos detalhes, evidencia o modo como o gesto de criação do roteiro já se configura como uma operação estética e filosófica. Desde a escrita do roteiro, a projeto coloca-se como uma experiência cinematográfica com pretensões de transcendência, em que a linguagem visual deveria atuar como veículo de abertura perceptiva e espiritual para o espectador.

A fala de Jodorowsky sobre o processo de criação do storyboard com o artista Moebius reforça a ideia de que o processo em si já constitui uma obra, ainda que não concretizada nos moldes da indústria:

“Este cara é o meu câmera” [...]. Desenho a desenho, realizei o filme. Foram necessários 3000 desenhos. Pontos de vista. Movimentos de câmera. Diálogo. Relações entre os personagens. Usei Moebius como uma câmera. Peguei Moebius e disse: “Agora, avança!”. “Agora mude o enquadramento”. “Agora faça um close-up”. Todos os dias, começávamos a filmar, chegávamos às 8:00, preparávamos tudo. Acho que às 9:30 começávamos a filmar. Estava fazendo o filme com os desenhos. (Jodorowsky, 2013).

Ao afirmar que “usou Moebius como uma câmera”, o cineasta reinscreve o desenho como linguagem performativa e transforma o ato de ilustrar em uma forma de filmar com o corpo do outro (ver figura 2). A perspectiva de Flusser sobre o gesto como decomposição significativa encontra, nesse caso, uma atualização audiovisual: o documentário expõe o fazer como pensamento em movimento, deslocando o foco da obra acabada para a potência poética da criação. Nessa perspectiva, o storyboard deixa de ser um instrumento técnico e passa a ser uma prática discursiva e performativa: um filme realizado em imagens fixas, que antecipa, encena e dramatiza o próprio processo de criação. O gesto de criação, portanto, não está contido apenas na obra acabada, mas pulsa nas etapas preliminares do fazer cinematográfico: nas trocas, nos comandos, nas encenações do pensamento que moldam, plano a plano, a matéria do possível filme.



Figura 2 – sequência em que Jodorowsky narra a criação do storyboard com Moebius

### b. O autor pela performance: Jodorowsky visionário

A figura de Jodorowsky emerge ao longo do documentário como uma performance autoral encenada. Sua presença como entrevistado e personagem central organiza o discurso e estrutura o olhar do espectador. A insistência em frases como “esse é o meu Duna” ou “o filme tem que ser como eu sonhei” revela a construção de uma função-autor nos moldes propostos por Foucault – uma posição que regula o sentido e a legitimidade da obra, mesmo em sua ausência material. No entanto, tal função ganha contornos dramáticos e subjetivos, aproximando-se da noção de autoficção elaborada por Diana Klinger: Jodorowsky performa a si mesmo como profeta, mártir e visionário, em um gesto que mistura arte, ego e narrativa. Os enquadramentos da câmera e a montagem reforçam esse efeito ao alternar entre falas emocionadas e animações dos storyboards, consolidando uma imagem autoral que é ao mesmo tempo discurso e espetáculo (ver figura 3). A autoria, aqui, é mais do que uma marca, é um papel assumido diante da linguagem e do espectador.



Figura 3 – variações de enquadramentos e de postura de Jodorowsky durante entrevista

Pela abordagem da Teoria de Cineastas, a concepção de Jodorowsky sobre o processo criativo em *Duna* se manifesta não apenas como elaboração estética do cinema, mas também ética e espiritual. Ao priorizar um viés artístico, o cineasta desloca o foco da realização cinematográfica da competência técnica para uma dimensão simbólica e subjetiva, entendendo o fazer fílmico como um gesto de alinhamento entre visões de mundo. Sua busca por “guerreiros espirituais” – artistas que compartilhassem de sua sensibilidade criativa e mística – evidencia a crença no cinema como uma arte capaz de operar transformações de ordem perceptiva e espiritual no espectador. Essa exigência torna-se central para entender por que Jodorowsky recusa Douglas Trumbull, até então considerado o maior técnico de efeitos

especiais de Hollywood, por não corresponder à “pessoa espiritual” que ele buscava. Nesse sentido, a formação da equipe de Duna não é um gesto pragmático, mas parte constitutiva da poética do filme, um modo de moldar sua existência antes mesmo de sua concretização. Tal concepção colide frontalmente com os modos de produção do cinema industrial, o que talvez explique por que o projeto foi considerado inviável por Hollywood. Ao reconstituir esse processo no documentário, Jodorowsky’s *Dune* reitera a centralidade do pensamento do cineasta como discurso criador, não apenas sobre o cinema, mas como cinema.

A fala de Jodorowsky: “Na época, eu era como um profeta, eu estava iluminado. E dei a eles a sensação de que não estavam fazendo apenas um filme. Eles faziam algo importante para a humanidade. Eles tinham uma missão. Eram guerreiros”, evidencia a dimensão messiânica que atravessa o projeto de Duna. Ao se autoproclamar profeta e atribuir à equipe uma missão quase espiritual, Jodorowsky projeta o filme como mais do que uma realização artística: trata-se de uma obra com vocação transformadora, destinada a impactar a humanidade. Essa concepção ecoa no próprio roteiro, imbuído de um caráter redentor, no qual a narrativa de Duna se entrelaça com visões místicas, esotéricas e filosóficas. A criação do filme se apresenta como um gesto de salvação coletiva, um empreendimento visionário em que arte e espiritualidade se confundem.

### **c. Autoria como espectro: o impacto de Duna**

O último movimento do documentário desloca a discussão da criação para a circulação: o projeto não realizado de Duna torna-se vestígio influente na ficção científica das décadas seguintes. Ao enunciar que Michel Seydoux, o produtor, distribuiu uma cópia do livro do projeto para cada estúdio de Hollywood na época, e ao evidenciar através da montagem, comparações dos storyboards com cenas semelhantes encontradas em diferentes filmes das décadas seguintes (ver figura 4), o documentário sugere uma apropriação simbólica e estética do gesto de Jodorowsky. Essa dinâmica convoca o debate sobre autoria como propriedade, e, sobretudo, sobre os limites dessa propriedade em um sistema técnico-industrial. Um dos entrevistados afirma: “Duna é esse grande asteroide que quase se chocou com a Terra, mas assim mesmo insemina o solo com todos esses esporos maravilhosos. Em um mundo sem Duna de Jodorowsky, talvez não existisse *Alien*. Então, não existiria *Blade Runner*. E sem ele, não haveria William Gibson, não haveria *Matrix*, e todas as coisas que seguem”.



Figura 4 – efeito de transição entre storyboard de Duna de Jodorowsky com cenas semelhantes em Star Wars, à esquerda, e Indiana Jones, à direita

A análise encontra aqui ressonância nas proposições de Luís Felipe Abreu (2024), ao tratar a autoria como espectro persistente que ronda inclusive os discursos que a negam. A presença do autor, portanto, ressurge não como origem, mas como rastro: o gesto criativo que não se realizou enquanto filme se multiplica em outros objetos, instaurando um tipo de autoria difusa, coletiva e historicamente situada, ainda que ancorada no nome próprio “Jodorowsky”.

Na parte final do documentário, Jodorowsky afirma em momentos distintos: “Duna existe no mundo como um sonho, mas sonhos mudam o mundo também”. “As raízes são o Duna de Herbert. Mas este Duna é nós. É o ótico. É uma criação”. Sentado ao seu lado, seu filho Brontis<sup>4</sup> complementa: “Duna é como Paul, cortaram seu pescoço, o filme não foi feito, mas não o mataram. Ouvimos outros filmes dizendo: ‘Eu sou Duna, eu sou Duna’”.

As falas de Alejandro Jodorowsky e de Brontis, ao final do documentário, condensam de forma simbólica a articulação entre gesto de criação e autoria enquanto processos abertos, performativos e reiteráveis. Quando Jodorowsky afirma que “Duna existe como sonho”, ele reitera a força do gesto criativo como instância que ultrapassa a concretude da obra realizada: trata-se de uma criação que se inscreve na linguagem e no imaginário, mesmo sem um filme acabado. Ao dizer que “as raízes são o Duna de Herbert, mas este Duna é nós”, ele reivindica a autoria como reescrita e apropriação – um gesto de deslocamento simbólico que transforma o material herdado em uma nova enunciação (“ótica e coletiva”). Já Brontis, ao comparar o filme não feito à figura messiânica de Paul Atreides, cuja morte simbólica não apaga sua presença, atualiza a noção de autoria como espectro: um autor que persiste na dispersão de seus rastros, que sobrevive nos signos reapropriados por outras obras

4. Que interpretaria Paul Atreides no filme de Jodorowsky.

e vozes. Assim, Jodorowsky's *Dune* revela que o gesto de criação não se encontra (somente) nem se encerra na realização, e a autoria, longe de ser posse, é um campo de disputas simbólicas, de fantasmas que continuam dizendo: "eu sou Duna".

### **Considerações finais: um sonho que se perpetua**

A análise do documentário Jodorowsky's *Dune* revela que, mais do que narrar o fracasso de um projeto cinematográfico, a obra constrói discursivamente um campo de sentido no qual o gesto criativo e a autoria se entrelaçam de forma performática e simbólica. No primeiro eixo, vemos como o documentário desloca o foco da obra finalizada para o processo criativo, revelando um gesto que, segundo Flusser, é ao mesmo tempo pensamento, linguagem e ação. Essa ênfase na criação como experiência especulativa e poética posiciona o documentário não como um registro neutro, mas como dispositivo de enunciação do próprio ato de criação.

Num segundo momento, a figura de Jodorowsky emerge como performance autoral dramatizada. O documentário inscreve seu nome, sua imagem e sua voz como eixos de enunciação que mobilizam sentidos, filiações e valores. A autoria se manifesta como função discursiva, nos termos de Foucault, mas também como encenação de si, a partir de Klinger, revelando o autor não como essência criadora, mas como posição enunciativa e dramatização narrativa. O nome próprio "Jodorowsky" passa a funcionar como operador simbólico que organiza centralmente o campo de discursos do filme.

Por fim, ao abordar a não realização do filme e seu impacto posterior, o documentário inscreve a autoria como espectro: um rastro disseminado em obras futuras que, embora não cite diretamente Jodorowsky, carregam traços de seu projeto. Esse processo dá visibilidade à autoria como tensão entre presença e ausência, propriedade e contra-assinatura<sup>5</sup> (uma problemática que desafia as concepções clássicas de originalidade). Assim, é possível compreender Jodorowsky's *Dune* como um objeto crítico que não apenas documenta um projeto abortado, mas performa e reinscreve o gesto autoral como operação discursiva, política e histórica.

Diante das formulações explicitadas acima, entendo, portanto, que uma contribuição deste estudo diz respeito à interseção entre teoria do cinema, processos criativos e autoria ao propor uma articulação entre a noção de gesto via Vilém Flusser e a função-autor foucaultiana, expandindo a abordagem da Teoria de Cineastas para além da obra finalizada. Nesse sentido, ao analisar um documentário sobre um filme não realizado, a investigação propôs uma virada conceitual: estudar o pensamento/processo de criação como gesto discursivo e performático, cuja autoria subsiste

---

5. O funcionamento da propriedade, assinatura e contra-assinatura são problematizadas por Luíse Felipe Abreu em *A linguagem não pertence: fantasmas da propriedade na literatura contemporânea* (2024). Ainda estou em fase de elaboração, em consonância com o pensamento de Abreu, de uma proposição do funcionamento da assinatura enquanto gesto paratextual da linguagem cinematográfica que dá a ver a autoria enquanto espectro.

enquanto efeito da linguagem. Com isso, a pesquisa contribui para reposicionar os documentários de bastidores<sup>6</sup> e projetos inacabados como espaços legítimos de formulação teórica e simbólica no cinema contemporâneo.

### Referências bibliográficas

- Abreu, L. F. (2024). A linguagem não pertence: fantasmas da propriedade na literatura contemporânea. *Margem da Palavra*.
- Badiou, A. (2015). Sobre “O ato de criação: o que é ter uma ideia em cinema?”, de Gilles Deleuze. In G. Yoel (Org.), *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. Cosac Naify.
- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua*. Martins Fontes.
- Derrida, J. (1991). *Limited Inc*. Papirus.
- Flusser, V. (2014). *Gestos*. Annablume.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Herder.
- Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber*. Forense.
- Foucault, M. (2009). O que é um autor? In *Ditos e escritos III: Estética – Literatura e pintura, música e cinema*. Forense Universitária.
- Foucault, M. (1996). *A ordem do discurso* (3ª ed.). Edições Loyola.
- Iuva, P. de O. (2020). Do dialogismo aos sentidos da dupla autoria nos making ofs documentários. *Intexto*, (48), 84–104. <https://doi.org/10.19132/1807-8583202048.84-104>
- Iuva, P. de O. (2020). A memória enquanto ato teórico dos making of documentários. *Revista Aniki*, 7(2).
- Iuva, P. de O., & Carvalho, L. M. M. de. (2025). Traços de autoria feminina na nova trilogia de Star Wars. *Intexto*, (57). <https://doi.org/10.19132/1807-8583.57.142461>
- Pavich, F. (Direção). (2013). *Jodorowsky's Dune* [Filme]. Koch Media.
- Klinger, D. (2006). *Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (Tese de Doutorado em Letras, Literatura Comparada). UERJ.
- Leites, B., Baggio, E., & Carvalho, M. (2020). Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – Entrevista com Manuela Penafria. *Intexto*, (48), 6–21. <https://doi.org/10.19132/1807-8583202048.6-21>
- Penafria, M., Santos, A., & Piccinini, T. (2015). Teoria do cinema vs teoria dos cineastas. In D. Ribas & M. Penafria (Orgs.), *Atas do IV Encontro Anual da AIM* (pp. 329–338). AIM.

---

6. Aqui poderia se mencionar making ofs e/o paratextos audiovisuais, de acordo com trabalhos anteriores: IUVA (2020; 2020; 2025).