

## Sobre roupas e identidades: anotações em torno da noção de 'autor' a partir do documentário 'Identidade de Nós Mesmos', de Wim Wenders

Beatriz Avila Vasconcelos

Universidade Estadual do Paraná, Programa de Pós-  
graduação em Cinema, Curitiba, Curitiba, Paraná. Contato  
com a autora: [beavila.vasconcelos@gmail.com](mailto:beavila.vasconcelos@gmail.com)

**Resumo:** Em seu documentário 'Identidade de nós mesmos' (Alemanha-França, 1989), o diretor Wim Wenders se vê confrontado com o processo criativo de um outro artista - o estilista Johji Yamamoto -, com uma outra arte - a moda - e com uma outra cultura - a japonesa. A partir deste Outro tão flagrante, Wenders é instigado a repensar questões relativas à própria identidade da sua arte e de si mesmo como artista. 'O que seria isto, identidade?', ele se pergunta na abertura do filme, fazendo emergir neste contexto a questão do autor. É a partir dessa questão que este estudo se desdobra, retomando as discussões sobre a autoria no campo do cinema, em torno da chamada *politique des auteurs*, e da literatura, em torno das ideias de Michel Foucault e Roland Barthes, e procurando ver como elas reverberam nas questões postas por Wenders em seu filme.

**Palavras-chave:** Identidade. Autoria. Wim Wenders. Johji Yamamoto. Documentário.

**Abstract:** On his documentary 'Notebook on Cities and Clothes' (Germany-France, 1989), German director Wim Wenders confronts himself with a creative process of another artist - stylist Johji Yamamoto -, with another art - fashion -, and with another culture - the Japanese one. Facing such an outstanding Other, Wenders is lead to rethink the identity of his own art as well as of himself as an artist. 'What is it, identity?', he asks himself at the begining of his film, thus bringing about the notion of 'author'. From this issue, the present study unfolds, retaking the discussions on authorship... both in the field of cinema - according to the so called *politique des auteurs* - and literary studies - as proposed by Michel Foulcault and Roland Barthes - seeking to view how the notion of 'author' reverberates throughout the issues posed by Wenders on his film.

**Keywords:** Identity. Authorship. Wim Wenders. Johji Yamamoto. Documentary film.

## 1 Introdução

Com um longo percurso na história das culturas letradas, a noção de autor faz sua fortuna especialmente no campo da literatura e daí se expande para outras áreas da produção intelectual e artística, tendo no Cinema uma posição central a partir das discussões erigidas em torno da chamada *politique des auteurs*. Fora do campo do cinema, esta noção sofre deslocamentos de seu tratamento tradicional provocados por estudos pós-estruturalistas que a tematizam a partir de uma concepção clivada de sujeito, tal como proposta por Michel Foucault, ou de uma concepção de escritura, tal como proposta por Roland Barthes, revolucionando toda a ideia romântica de autor como 'indivíduo essencial'. Este trabalho não pretende ater-se longamente neste percurso histórico da noção de autor, assunto já bem explorado em diversos estudos, seja no cinema ou na literatura, bastando recuperar apenas o meramente necessário para esboçar o pano de fundo que subjaz às questões levantadas por Wenders em seu documentário.

Aqui é necessário, antes, compreender, por via de uma análise das percepções de Wenders em 'Identidade de nós mesmos', como toda essa viagem da noção de autor aporta em um autor de cinema específico, a partir do seu confronto com um outro artista, no qual ele, como autor, reconhece um Outro autor. Pretende-se mostrar como Wenders se debruça nesta questão do que seja um autor ainda motivado por uma busca de posicionamento na antiga discussão da *politique des auteurs*. Porém, indo além disso, diante de Yamamoto, Wenders se vê confrontado com um autor que define sua autoria em diálogo com uma cultura diversa, a cultura japonesa, na qual a afirmação de um indivíduo autoral conflita, ou antes, dialoga com a ideia de tradição, de herança, de ser uma parte de um todo que o antecede. O objetivo será mostrar que este confronto com Yamamoto permite a Wenders falar de uma forma de constituição da autoria que, parece, pode ser melhor entendida não a partir do centramento romântico no indivíduo-autor, mas a partir da ideia de função-autor, tal como delineada por Foucault em sua conferência: "O que é um autor?", proferida em 1969.

## 2 A questão do 'autor' no cinema

A noção de autor estabeleceu-se como uma noção fundamental no âmbito dos Estudos de Cinema a partir, sobretudo, da chamada *politique des auteurs*, deflagrando importantes discussões em torno da definição das escolas cinematográficas, dos direitos dos realizadores, das identidades estilísticas e dos próprios critérios para uma história do cinema. Trata-se de uma discussão que claramente estabelece a busca da identidade do cinema, enquanto arte, a partir do modelo da arte literária, uma vez que é nesta arte que a questão da autoria originalmente se deflagra. É no campo da Literatura que, muitos séculos antes, de maneira mais evidente desde o Renascimento, escritores, filólogos e editores ou mesmo juristas, entregam-se às discussões em torno da ideia de autoria, sequiosos de estabelecer a "marca" da obra na pessoa individual, com vistas a torná-la a "responsável" pela obra, fosse para marcar a genealogia e o período histórico

do escrito, fosse para estabelecer a sua filiação estética ou nacional, para garantir direitos de posse ou louvores ou ainda mesmo para permitir, por parte dos poderes políticos e jurídicos de controle, a punição daquele que a criou, caso a obra confrontasse de alguma maneira os poderes e saberes vigentes.

Três dos mais importantes artigos fundantes da questão da autoria ou do cinema de autor nos *Cahiers du Cinéma* discutem a questão, em maior ou menor grau, a partir do paradigma literário. Alexandre Astruc, em o “O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta” (1948), marca essa filiação já no próprio título. A expressão francesa – *caméra-stylo* – usada por Astruc para designar o cinema de autoria reforça sobremaneira este elo entre cinema e literatura. *Stylo* (fr.), do latim *stylus*, designa de uma só vez o instrumento que se usa para escrever (caneta, pena) e o estilo daquele que escreve, isto é, as características particulares de sua escrita. Assim, a ideia de estilo, como marca individual de um autor, instaura-se já no plano da língua (seja a francesa, seja a portuguesa, estendendo-se para todas as línguas românicas) sob a égide da escrita. Astruc compara conscientemente o trabalho do cineasta ao do escritor, que tem como tarefa imprimir a marca de sua personalidade, de suas obsessões, de seu pensamento por via de seu *stylo* (caneta/estilo pessoal), na página em branco, tal como o cineasta deve fazê-lo com a câmera. Na imagem da câmera-caneta, ele afirma um cinema que “irá libertando-se paulatinamente desta tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, para tornar-se uma escrita tão maleável e tão sutil como a linguagem escrita” (ASTRUC, 1948, p. 38). A noção de autor é, assim, fundada no campo do cinema como uma noção que aproxima o cinema à arte da escrita, e pode-se dizer que, desde o texto de Astruc ela fica marcada definitivamente, com maior ou menor evidência, sob esta perspectiva.

Já François Truffaut (1954), no segundo artigo fundante da discussão em torno da autoria no campo do cinema, intitulado “Uma certa tendência do cinema francês”, continua a busca da identidade do cinema igualmente em diálogo com o paradigma da literatura, porém, agora, confrontando-o, buscando afirmar o cinema na alteridade ao modelo literário. A “certa tendência do cinema francês”, anunciada por Truffaut no título de seu artigo com evidente ironia, corresponde à tradição de boa parte do cinema produzido na França de reduzir-se a meras adaptações literárias, o que é duramente criticado por Truffaut como um caminho que gerou uma cinematografia desinteressante e com pouco a oferecer para a definição de uma linguagem propriamente cinematográfica e autoral, ainda que, por vezes, tais filmes alcançassem uma boa ou mesmo ótima qualidade técnica.

Um ano depois Truffaut publica um segundo artigo nos *Cahiers du Cinéma*, o qual se pode considerar o terceiro texto fundante da discussão em torno da questão da autoria, intitulado “Ali Baba et la ‘politique des auteurs’” (1955). Este texto irá deflagrar uma longa discussão sobre o que é um filme de autor, discussão que teve sua maior fortuna entre o círculo dos chamados “jovens turcos”, cineastas e críticos que se articulavam no veículo dos *Cahiers du Cinéma*, mas que ultrapassou os limites franceses para estabelecer-se como uma questão central da criação cinematográfica, sempre na tensão entre arte e indústria. A partir deste segundo artigo

de Truffaut, passa-se à tentativa de reabilitar um certo grupo de diretores norte-americanos, buscando neles marcas que os faziam merecedores dos títulos de nobreza de um cinema de autor. Neste grupo distinto de diretores que mereciam o título, a despeito das pressões da indústria hollywoodiana, estavam John Ford e sua vasta obra de western, Alfred Hitchcock, Nicolas Ray e Howard Hawks.

A discussão sobre a questão do autor pervade o próprio território norte-americano e anglo-saxônico, adquirindo ali novos contornos, e ganhando, novamente em território francês, com André Bazin, um importante e polêmico impulso reflexivo. Com a publicação de seu artigo "Sobre a política dos autores", Bazin (1957) propõe cautela e rediscute os critérios que poderiam elevar um cineasta à condição de autor. Mas perseguir a fortuna desta discussão ultrapassa os limites do que me proponho neste artigo, bastando-me apenas deixar sublinhado que, em suas origens, as discussões em torno da questão do autor no campo do cinema estiveram, seja de maneira afirmativa ou negativa, atreladas a uma aproximação do cinema à literatura, à arte da letra, da escrita, na qual a ideia de autor se estabeleceu com maior centralidade ao longo de alguns muitos séculos de história, e notadamente a partir do Renascimento. Como afirma Jean Claude Bernardet, nas discussões sobre a questão do autor entre os 'Jovens Turcos', "Tratava-se de ver o cineasta como um escritor, e o filme como um livro, mais precisamente como um romance" (BERNADET, 1994, p. 8).

Com isso será possível passar ao segundo momento deste artigo, fazendo um breve exame das discussões em torno da questão da autoria no âmbito da escrita literária.

## 2. A questão do 'autor' na literatura

O mais curioso na história da questão da autoria no âmbito literário é que ela não surge, num primeiro momento, como reivindicação dos próprios escritores, mas sim como necessidade de controle e punição por parte de dispositivos de poder que viam nas obras eventuais ameaças aos poderes e saberes constituídos. Como nos mostra Chartier (1999), os primeiros movimentos mais claros em torno do estabelecimento da autoria dos escritos (literários, filosóficos, teológicos, científicos) surgiram ainda na Idade Média, período em que a Inquisição atuava como instituição de controle e censura, tendo o poder de queimar tanto os livros considerados heréticos quanto seus autores. Era necessário, assim, identificar os responsáveis pela heresia, pela transgressão – os autores do delito! – e este trabalho estava não por acaso ao encargo das autoridades religiosas e políticas – as autoridades que estabeleciam a autoria! Uma outra necessidade de se atribuir a autoria a textos no período medieval é apontada por Foucault (2002) como aquela necessária para atestar o valor de verdade da obra, atrelado à santidade de seu criador. Era preciso, portanto, saber se quem a escreveu atestava, com seu próprio *modus vivendi* esta santidade e transferia, assim, à obra, o status de testemunho. De um modo ou de outro, e creio que também posteriormente em todos os contextos históricos em que virá a ser tematizada – incluindo o campo do cinema – a autoria foi e será uma questão inscrita na dinâ-

mica dos jogos de poder. Não muito diferentemente da exegese cristã, atribuímos credibilidade a um texto ou teoria científicos conforme o lugar de seu enunciador (professor da universidade tal, inventor da teoria tal, ganhador do prêmio Nobel de tal, pesquisador da área tal), assim como atribuímos credibilidade a uma obra literária ou fílmica conforme o lugar de seu criador no cânone da arte literária / cinematográfica.

Consoante a isto, Foucault, em sua famosa conferência “O que é um autor” (1969/2002), estabelece a questão da autoria como algo também ligado ao sistema de propriedade. Não por acaso esta questão é retomada de forma particularmente intensa no final do século XVIII e início do XIX, coincidindo justamente com a ascensão do capitalismo industrial, quando se estabelece para os textos um regime de propriedade, com leis sobre os direitos autorais, os direitos de posse e de reprodução da obra, etc. (FOUCAULT, 2002, p. 47-48), regime este que na verdade é muito mais do interesse do comerciante (editor) dos textos que dos indivíduos que os criaram. Em contraposição a isto, mas sob a mesma lógica, surge uma construção superindividualizada de autor, que tem na figura do poeta romântico a sua alegoria máxima. Esta construção parece se afirmar com tanto mais força quanto mais a indústria gráfica e a dinâmica do mercado editorial buscam retirar do criador da obra a sua “posse” sobre a obra, e, assim, apagá-lo. Pode-se dizer, portanto, que essa figura do poeta romântico, do artista individual por excelência, cuja vida íntima e personalidade passam a fornecer o selo da obra, surge em reação à tendência de apagamento ou alienação do autor (enquanto pessoa individual) na dinâmica de circulação das obras como objeto de lucro.

Este processo prenuncia na Modernidade o que Barthes (1988) irá anunciar como a “morte do autor”, que nada mais é do que a des-subjetivação da autoria, tal como apontada por Foucault (2002). O autor é muito mais uma figura (jurídica, pública, discursiva) que uma pessoa individual (réu, santo, poeta, artista). A encarnação superindividualizada da figura do autor tal como a verificamos no Romantismo, cuja alegoria do poeta romântico com seus dramas pessoais, sua loucura, seus amores, sua personalidade parece ser o canto do cisne de um autor-pessoa, “morre” para deixar claro que o autor não é uma pessoa individual, senão uma função (desempenhada, sim, por pessoas, mas sempre uma função), tal como a entenderá Foucault, para quem a função-autor é um mecanismo de funcionamento do discurso e de inserção social do texto em uma dinâmica de poder. A função-autor é um dispositivo de autenticação do texto (que, ao abrigar esta função, torna-se obra), dispositivo que, conforme mencionamos, funciona, segundo Foucault, por esquemas similares aos da exegese cristã, “quando queria provar o valor de um texto pela santidade do autor”. Assim, partindo do que estabelece São Jerônimo em seu *De uiris illustribus* para determinar a autoria de textos considerados santos, Foucault identifica traços similares da função-autor buscados pela crítica moderna nos textos considerados por ela autorais:

Ora, a crítica literária moderna, mesmo quando ela não se preocupa com a autenticação (o que é a regra geral), não define o autor de outra maneira: *o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra* como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela bio-

grafia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental). *O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita* - todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. *O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos*: ali deve haver - em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente - um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. *O autor, enfim, é um certo foco de expressão* que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc. Os quatro critérios de autenticidade segundo São Jerônimo (critérios que parecem bastante insuficientes aos atuais exegetas) definem as quatro modalidades segundo as quais a crítica moderna faz atuar a função-autor (FOUCAULT, 2002, grifos da autora).

As quatro funções-autor mencionadas acima por Foucault (em grifo) apontam, todas elas, para um princípio único, que é o princípio de unidade da obra. É pela função-autor que as criações se unificam, podem ser atribuídas a formas específicas de circulação e ganhar um valor social nas diferentes sociedades em que se materializam (FOUCAULT, 2002, p. 42-46). Também para Barthes (1988), o 'autor', como 'uma personagem moderna', é o elemento que fornece as chaves para a leitura, uma vez que o entendimento do valor da obra (enquanto enunciado) depende de se saber quem a produziu. A figura do autor como o responsável pela obra garante, também para Barthes (1988, p. 66), a unidade do discurso, a sua "explicação": "a 'explicação' da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua 'confidência'".

É importante esclarecer que, para Foucault, a *função-autor* é uma posição enunciativa, um elemento discursivo, e não um indivíduo singular, ainda que seja assumida por ele. Neste sentido, Foucault assume a morte do autor, anunciada por Barthes, apenas na medida em que ela diz respeito à ideia romântica de autor como esse indivíduo singular, mas a rejeita na medida em que afirma a continuidade desta figura do autor como elemento imprescindível ao funcionamento de certos discursos. A função-autor se constituiria, portanto, em uma 'característica do modo de existência, circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade' (FOUCAULT, 2002, p. 46). É ela que indica que certo discurso / obra deve receber, em dada cultura, um certo estatuto, um certo valor, e merece circular de uma determinada forma.

Um outro ponto importante a ser ressaltado acerca das considerações de Foucault sobre a questão do autor e que será útil logo a seguir em minha análise da questão no filme de Wim Wenders, é sua observação de que o que faz com que um indivíduo exerça a função autor é o fato de, com seu nome, recortar e caracterizar os textos que lhe são atribuídos. Segue-se a isso uma importante distinção feita por Foucault entre o "nome do autor e o nome próprio". O nome próprio designa a pessoa, enquanto o nome do autor (que coincide com o nome da pessoa) designa a autoria. Por exemplo, o nome do autor Dostoiévski escrito sobre um romance não designa o indivíduo Fiódor Dostoiévski, mas sim o valor social, discursivo, que foi construído

em torno deste nome que, impresso sobre a capa do livro, agrega a este tal valor e o autoriza como obra. Assim, o nome do autor é um valor socialmente estabelecido que diz “isto pertence a”, “isto tem o valor de”, “isto é uma obra de”. A ligação entre o nome próprio e o indivíduo nomeado e do nome do autor com o que nomeia não possuem o mesmo funcionamento (FOUCAULT, 2002, p. 42-43). A esta distinção entre autor e pessoa corroboram também as reflexões de Bakhtin, que, em *O autor e a personagem na atividade estética* (1920-22), alerta sobre o erro de se confundir entre autor-criador, elemento da obra, e autor-pessoa, elemento da vida.

Em suma, em torno da noção foucaultiana da função-autor há toda uma problematização da noção de sujeito iniciada já nos autores anteriormente citados. De fato, Foucault considerava que a questão da função-autor era uma particularização da função sujeito e, uma compreensão mais rigorosa daquela demandaria um aprofundamento nesta questão maior e mais fundamental em sua filosofia. Mas aqui basta reter que, para Foucault, trata-se de ‘retirar ao sujeito (ou seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função do discurso’ (FOUCAULT, 2002, p. 70). Com isto estabelecemos uma base diversa para pensarmos a questão do autor no documentário de Wim Wenders, uma base mais distante da versão romântica do indivíduo-autor mas ao mesmo tempo capaz de pôr-nos em contato com ela de forma crítica, podendo perceber melhor o seu funcionamento no discurso.

### **3. ‘Isto é um autor’: a questão do autor no documentário ‘Identidade de Nós Mesmos’, de Wim Wenders**

O documentário de Wim Wenders inicia-se com a projeção na tela, sobre um fundo de chuviscos de TV fora do ar, de um texto, um texto escrito, que toma alguns dos minutos iniciais do filme e se movimenta na tela. A voz em *off* do próprio Wenders lê este texto, reforçando, além da experiência escrita, também a experiência sonora das palavras. Ficamos, assim, nestes minutos praticamente apenas com estas palavras, como se Wenders quisesse nos fazer contemplá-las, antes de “ver” o filme. A imagem “da vida” está fora do ar e a única coisa que nos fica é a imagem de palavras. Um filme que mostra um autor diante de outro autor e que começa assim, com palavras, escritas, ditas, filmadas. Não se pode deixar de pensar aqui na alegoria da câmera-caneta usada por Astruc para designar o cinema de autoria e de seu ideal de autor cinematográfico como um escritor, bem como de um cinema que irá se tornando paulatinamente uma “escrita” (ASTRUC, 1948, p. 38). Neste momento inicial, o filme de Wenders parece, assim, reproduzir no plano estético o percurso da crítica no que diz respeito à discussão acerca da ideia de autoria, sendo ambos instaurados sob a égide do literário. Assim, Wenders inicia seu filme escrevendo com a câmera um questionamento acerca da questão da identidade - da qual a questão da autoria se deriva - questionamento que surge sob a forma de um poema, que reproduz a seguir integralmente, respeitando a divisão em versos e também as opções de caixa alta e baixa das letras do original:

“Você mora onde você mora,  
você faz o seu trabalho,  
você fala o que você fala,  
você come o que você come,  
você usa as roupas que você usa,  
você olha as imagens que você vê...

VOCÊ VIVE COMO VOCÊ PODE.  
VOCÊ É QUEM VOCÊ É.

“Identidade”...  
de uma pessoa,  
de uma coisa,  
de um lugar.

“Identidade”  
Só a palavra já me dá calafrios.  
Ela gira em torno de calma, conforto, satisfação.  
O que é isto, identidade?  
Saber o seu lugar?  
Saber o seu valor?  
Saber quem você é?  
Como reconhecer a identidade?  
Criamos uma imagem de nós mesmos,  
Tentamos corresponder a esta imagem...  
É isto a que chamamos de identidade?  
O acordo  
Entre a imagem que criamos  
E... nós mesmos?  
O que é exatamente isto, “nós mesmos?”

Nós vivemos nas cidades,  
as cidades vivem em nós...  
A vida passa.  
Nós nos mudamos de uma cidade a outra  
De um país a outro,  
Nós mudamos de língua,  
Mudamos de hábitos  
Mudamos de opinião,  
Mudamos de roupa,  
Mudamos tudo.  
Tudo muda. E rápido...  
Imagens sobretudo...”  
(WENDERS, 1989, minutagem: 1m08s – 2m35s)

Neste instante surge uma imagem na tela: um carro em movimento por uma conturbada via urbana de alta velocidade, ao som de sirenes, letreiros, prédios, carros passando rapidamente, cruzando viadutos numa miríade de entrecruzamentos, em enquadramentos plenos de linhas e objetos que se cruzam e de sequências fluidas de imagens que, como o próprio poema anuncia, mudam rápido demais, lançando-nos no frenesi da vida nos grandes centros urbanos, enfim, na própria contemporaneidade, em que “tudo muda, e rápido...”. Há muito o que se explorar neste poema inicial de Wenders em diálogo com todo o restante do filme e com as próprias opções estéticas do cineasta, que muitas vezes acaba por deixar sua 35mm de lado e registrar as imagens com sua câmera de vídeo, não sem ‘discutir’ isso com o espectador, não sem

deflagrar a partir daí a série de questionamentos que esta nova mídia na época podia provocar à sua identidade de cineasta, de autor. Espero ter oportunidade de aprofundar minhas análises neste sentido, mas por ora vou preferir me deter em um trecho específico deste poema inicial, articulando-o com alguns trechos em que Wenders se depara com o estilista Yamamoto, objeto de seu filme, mostrando como se podem perceber aí alguns ecos dos discursos acerca do autor que se afirmaram ao longo da história desta questão. O trecho em que quero me deter é aflitivo. Ele começa com uma pergunta: “O que é isto, identidade?” e continua com mais tantas até o final da estrofe, como se estivesse nos socando:

“Saber o seu lugar?  
Saber o seu valor?  
Saber quem você é?  
Como reconhecer a identidade?  
Criamos uma imagem de nós mesmos,  
Tentamos corresponder a esta imagem...  
É isto a que chamamos de identidade?  
O acordo  
Entre a imagem que criamos  
E... nós mesmos?  
O que é exatamente isto, ‘nós mesmos?’”  
(WENDERS, 1989, minutagem: 1m48s – 2m15s)

A pergunta “o que é identidade?” é, por assim dizer, o pressuposto lógico da questão “o que é um autor?”. Um autor precisa ser “identificado” como tal, distinguido, conseqüentemente, dos não autores. E o que identifica um autor, isto é, o que lhe dá identidade é justamente que o público saiba “o seu lugar”, o “seu valor” e “quem é ele/ela?”. Claro que o tom da estrofe, que coloca tudo sob questionamento, é o da desconfiança das possíveis prontas respostas. Wenders coloca, assim, já desde o início do filme a questão da identidade / autoria como uma questão suspeita e a base desta suspeita é a de que essa coisa chamada ‘identidade’ (e por derivação, ‘autoria’) não existe, ao menos não tem uma base ontológica, mas é um constructo (‘criamos.../ tentamos corresponder.../ o acordo’) e uma imagem (‘criamos uma imagem de nós mesmos’), não uma essência. Wenders se aproxima aqui muito da ideia de função-autor desenvolvida por Foucault, e das reflexões de Barthes, autores que buscaram justamente deslocar a natureza do autor da existência do indivíduo singular para o discurso.

À provocativa pergunta de Foucault que fornece o título à sua célebre conferência proferida em 1969 – ‘O que é um autor?’ - corresponde a pergunta de Wenders: ‘O que é exatamente isto, ‘nós mesmos?’’. Um autor não é uma pessoa, mas uma função do discurso, um critério construído histórico-socialmente para estabelecer a unidade, a autoridade e o poder dos escritos (Foucault se reduz à discussão no campo da literatura, mas ela poder ser ampliada para qualquer outra arte), um autor é um dispositivo criado para se saber ‘o lugar, o valor’ da obra. Do mesmo modo, a identidade de nós mesmos também não é a essência de nós mesmos, mas uma criação de nós mesmos, uma imagem, à qual tentamos corresponder para que saibamos ‘lugar, o valor’ de nós mesmos.

A ideia da dispersão do sujeito apontada por Foucault em vários de seus escritos (o

sujeito que não é uma unidade real, senão uma imagem dela; um sujeito que é um conjunto de vozes) e que está na base de suas reflexões sobre a função-autor parece refletida no poema de Wenders. Para pôr em questão a identidade de nós mesmos, Wenders nos mostra desde o início que não somos senão um conjunto de práticas sociais - como moramos, como falamos, como comemos - práticas que não são 'só' nossas, mas da cultura a que pertencemos. Então o que seríamos esse 'nós mesmos?', onde estaria aquilo que nos identifica como autores de nossa própria obra e vida? Se o eu, como lugar no enunciado, como observou Benveniste (2006), só adquire significado diante do tu, por oposição estrutural, será preciso buscar a identidade do autor, do 'eu mesmo'/'nós mesmos' não em uma suposta essência da pessoa (uma vez que ali só há a imagem construída, fluida), mas no encontro com o Outro autor, o outro "eu". No filme trata-se do encontro de Wenders - o autor em busca - com Yamamoto - o Outro autor, diante do qual Wenders pode dizer "eu sou" na medida em que diz "tu és". A alteridade, representada por Yamamoto, este artista de uma cultura tão diversa e de uma arte tão diversa, como a moda (e mesmo inicialmente avessa a Wenders) é a possibilidade dada à percepção da identidade (de Wenders).

Nas sequências iniciais do filme, a posição da câmera apresenta-nos a perspectiva do motorista ou do acompanhante ao lado, que tudo vê a partir do vidro dianteiro do carro e das janelas laterais. As imagens ficam parcialmente duplicadas porque a câmera principal, dirigida para o vidro dianteiro do carro, não alcança livremente a paisagem externa para além do vidro, mas tem entre si e o vidro uma câmera de vídeo, sobre a qual repousa a mão de Wenders. A câmera de vídeo está posicionada da mesma maneira que a de 35mm, e replica a paisagem filmada por esta, em uma clara quebra do efeito da quarta parede, instaurando o espectador já desde o início em uma atmosfera não ilusionista, em que os recursos de construção do discurso estão escancarados, mostrando como a realidade não nos chega de modo imediato, mas mediada e que a natureza das mídias - bem como das ideologias, da linguagem - que se interpõem entre nós e o mundo e determinam a 'imagem' que fazemos dele. A narrativa de Wenders reforça o direcionamento metalinguístico da cena, pois a partir do momento em que a projeção do poema escrito se encerra e entram as imagens 'da vida', o diretor inicia um fluxo discursivo sobre a velocidade das imagens, sobre suas angústias pessoais - hoje já datadas - diante da fluidez e rapidez das recém surgidas imagens eletrônicas, e também da natureza de reprodutibilidade destas, que punham de vez por terra a ideia da imagem original. Tudo parece apontar para essa dissolução das fronteiras que criavam a ilusão de uma essência de autor, de uma essência de obra, de uma essência de pessoa, de uma essência de sujeito. Se não há o original, a essência, tudo não são senão imagens, funções (diria Foucault), em todo o caso constructos, dispersões. A ficção apontada por Barthes, de que a obra poderia ser 'explicada' pela "voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua 'confidência'" (BARTHES, 1988, p. 66) cai, neste mundo da reprodutibilidade técnica, inteiramente por terra.

Mas Wenders consegue sair deste emaranhado. Seu encontro com o estilista japonês Yamamoto o coloca claramente diante de um outro mundo. Estilista de forte traço contempo-

râneo, Yamamoto, em sua forma de trabalho, demonstra-se ainda herdeiro de uma tradição de artesanaria, em que a meticulosidade, o cuidado das escolhas, a concentração e a consciência de pertencimento a uma tradição (a mãe de Yamamoto era costureira e ele fala dela como sua mestra) imprimem uma outra velocidade e qualidade ao trabalho. Unem-se a isso características culturais e individuais que geram um claro contraste com o panorama da contemporaneidade descortinado por Wenders nas primeiras sequências do filme (tanto no nível do discurso verbal, quanto do imagético).

Um aparente paradoxo, no que diz respeito à autoria, parece surgir em Yamamoto: criador de coleções com um forte traço autoral, e com um trabalho extremamente individualizado, Yamamoto convive com uma extraordinária consciência de que o que faz não lhe pertence, de certo modo não é uma obra ‘sua’. Em certa passagem afirma:

Eu acho, às vezes, que, quando você acha algo muito legal na sua coleção, *you don't feel like you're doing it, you're just doing it. You feel like someone else is giving it to you because you're waiting.* Eu estou sempre esperando que surja algo, então... (Yamamoto, em Wenders, minutagem: 24m15s – 24m45s) (grifos da autora).

Parece antes ver-se como herdeiro, do que como indivíduo inaugurador. Sabidamente esta característica poderia ser interpretada como um traço cultural, mas não ousarei falar aqui da cultura japonesa, por não conhecê-la a fundo e correr o risco de, ao me referir a ela, apoiar-me em clichês e estereótipos. Irei preferir compreender esta característica de Yamamoto a partir de seu processo criativo, que é também o campo com o qual Wenders se põe em diálogo. A meu ver, trata-se de uma percepção extremamente profunda e intuitiva de Yamamoto, conquistada na reflexão permitida por seu próprio fazer criativo, da inexistência, em termos essencialistas, do autor, e de sua “dispersão”, no sentido de que este autor que se materializa nele, Yamamoto, não é senão a união de tudo o que foi herdado, “o que lhe foi dado”. Esta constatação de Yamamoto de que, ao criar, “você não sente que está fazendo aquilo, que fez aquilo”, mas que “alguém está lhe dando aquilo” parece atualizar de uma maneira muito perceptiva as considerações de Foucault sobre a ideia da função-autor. Yamamoto não se sente, ele pessoalmente, como a essência da criação, justamente porque percebe que o que ele faz é cumprir um papel, uma função em um sistema que atribui a ele a autoria. Neste sentido ele recebe, mais do que faz. E ele espera, porque ele ocupa a posição-autor e sabe, que a partir disso, a criação se fará não *por* ele, mas *através* dele.

Está aí operando uma extraordinária consciência de pertencimento (a uma herança cultural, a uma tradição, a um *socius*) que impede que este artista se afirme a partir da ideia de indivíduo-autor, só permitida em um contexto em que a ficção da individualidade do criador como base única da criação teve que se afirmar pelas razões históricas e culturais já mencionadas anteriormente. Está claro para ele que dá unidade à sua obra não é a sua pessoa, no sentido individual, mas “uma outra coisa”. Há uma continuidade, há uma história, há um discurso, muito mais que uma personalidade naquilo que opera para criar este autor. A certa altura do filme, Yamamoto, fala dos pais, deixando isto muito claro:

Acho que eu trabalho para eles [para os pais já mortos], para expressar o que eles não puderam. Sinto que me deram a tarefa de fazer algo por eles. Neste sentido, o que eu venho fazendo é meramente acidental (...). Quando considero tudo isso, muitas vezes penso que não estou lutando apenas por mim mesmo, mas que *isso é a continuação de outra coisa*. (Yamamoto, em Wenders, minutagem: 44m58s – 45m37s, grifos da autora)

O que se tem aqui senão a experiência direta, humana e prática daquilo que afirma categoricamente Foucault? “[...] a noção de autor constitui o momento forte da individualização [...]” Mas... “que importa quem fala?” [...] O autor “não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos: não é nem o produtor nem o inventor deles” (FOUCAULT, 2002, p.?? )

Certamente a postura de Yamamoto, de se colocar sempre como um devedor de uma tradição e sua obra como uma espécie de oferenda àqueles que a legaram (sua mãe, seu pai) e que a receberão (seus clientes), parece estar mais de acordo com esta ideia foucaultiana de autor como ‘função’ social, como ‘lugar’ discursivo, do que com a ideia romântica do indivíduo criador fundado em seu próprio gênio.

Esta reverência à herança, aos pais, demonstrada por Yamamoto e que parece jamais deixá-lo em suas mais ousadas criações, não será um empecilho para que este artista não apenas crie um estilo, mas também que se liberte dele. É precisamente por esta capacidade de estar ‘entre’ o passado e o futuro, com uma extrema atenção ao que faz sentido no presente, que Yamamoto, na percepção de Wenders, não se deixa aprisionar no que o define individualmente - o estilo - sendo capaz de reavaliá-lo à luz de algo para além do si mesmo. Isto, diz Wenders, ‘é um autor’:

O estilo podia se tornar uma prisão, uma sala de espelhos onde você só consegue se espelhar e se imitar. Yohji conhecia bem esse problema. Claro que caíra nessa armadilha. “Escapou dela”, ele disse, quando aprendeu a **aceitar seu estilo**. “De repente a prisão se abriu”, ele disse. *Isso, para mim, é um autor: alguém que, para começar tem algo a dizer; que sabe se expressar com sua própria voz e que, finalmente encontra em si a força e a violência necessária para se tornar o guardião de sua prisão, e não continuar prisioneiro* (WENDERS, 1989, minutagem: 1h02m42s a 1h03m28s).

## Considerações finais

O documentário ‘Identidade de Nós Mesmos’ possui um enorme potencial para problematizar a questão do autor, questão tão longamente discutida tanto no campo do cinema como no da literatura, como se procurou demonstrar neste trabalho. A questão inicialmente feita por Wenders em seu documentário, “quem seria nós mesmos?”, ficou, já em minha primeira experiência com o filme, reverberando em minha mente, e a resposta que me surgiu, como na lógica ilógica de um sonho que junta partes desconexas em um mesmo período, veio ecoando lá do meio do filme: “Isto é um autor!”, na constatação de Wenders diante de Yamamoto. A questão da autoria não é uma questão meramente das artes, mas uma questão da existência humana, na

medida em que atinge o cerne da identidade de nós mesmos. Todos nós estamos, de uma maneira ou de outra, diante da tarefa de criar e de unificar, a partir de alguma ficção salvadora, a dispersão de nossos eus - não é esta a função por excelência da autoria?

“Mas o que é um autor?”, pergunta tão importante, tão polêmica que se tornou o título de uma conferência de Foucault. Esta pergunta ainda não foi esgotada, e não será, pois ela faz parte do trabalho de entendimento que teremos sempre que fazer sobre as formas de criação de nossa cultura, de nossa pessoa e de nossa existência, sempre em transformação. Mas, a título de finalização, se for possível sugerir uma resposta àquela definitiva pergunta, esta pode ser dada, igualmente, juntando falas desconexas do filme que nos levam a estas reflexões, falas dispersas, mas cheias de sentido quando reunidas:

- ‘O que é um autor?’
- ‘É a continuação de outra coisa’.

## Referências

ASTRUC, Alexandre. Naissance d’une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo. **L’écran Français**. n. 144, 1948.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo : Brasiliense, 1988.

BAZIN, André *et al.* La politique des auteurs. **Cahiers du Cinéma**. n. 70, 1957.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema** – a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães *et alii*. Campinas: Pontes, 2006.

BRUNN, Alain. **L’auteur. Textes choisis et présentes par Alain Brunn**. Paris: Flammarion, 2001.

CAUGHIE, John. **Theories of authorship**. London/New York: Routledge, 1981.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Trad. Luzmara Curcino. Revisão de uma genealogia. São Carlos: Edufscar, 2012.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos vol. III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

GESTNER, David; STAIGER, Janet (orgs.). **Authorship and Film**. London/New York: Routledge, 2003.,

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahiers du Cinéma**. n. 31, 1954.

TRUFFAUT, François. Ali Baba et la 'politique des auteurs'. **Cahiers du Cinéma**. n. 44, 1955.

WENDERS, Wim. **Identidade de nós mesmos** (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*).  
Direção: Wim Wenders. Alemanha Ocidental/França: Road Movies Filmproduktion GmbH  
(Berlín), 1988/89. Duração: 82 min. Formato: 35 mm; color, stereo.

Recebido em: 26/03/2018

Aceito em: 26/08/2018