

O autor e o valor – Um olhar sobre a obra de Isabel Coixet

Ana Camila de Souza Esteves

Resumo:

Este trabalho busca realizar uma breve análise da obra da cineasta espanhola Isabel Coixet, à luz da teoria do autor, a fim de problematizar os limites entre o que se considera filme de autor e o que é admitido pela crítica como um bom filme. Sabe-se que a teoria do autor advém de uma atividade essencialmente crítica, proposta especialmente por François Truffaut, Jean Luc Godard e Jacques Rivette, entre outros, na década de 1950 na França, e que a *politique des auteurs* admitia como bons filmes todos aqueles que consideravam filmes de autores. Com base em estudos mais recentes sobre a autoria no cinema, este artigo busca questionar alguns parâmetros estabelecidos pela *politique* a partir de uma reflexão sobre o cinema da cineasta espanhola Isabel Coixet.

Palavras-chave: cinema, autoria, análise fílmica, cinema espanhol, Isabel Coixet

Abstract:

This paper seeks to conduct a brief analysis of the work of Spanish filmmaker Isabel Coixet, in light of the author theory in order to problematize the boundaries between what is considered an author film and what is accepted by critics as a good movie. It is known that the author theory comes from an essentially critical activity, especially the one proposed by François Truffaut, Jean Luc Godard and Jacques Rivette, among others, in the 1950s in France, and that the *politique des auteurs* used to admit as good movies all those they considered films of an author. Based on recent studies on authorship in cinema, this paper seeks to question some parameters established by *politique* from a reflection on Spanish director Isabel Coixet movies.

Key-words: cinema, authorship, film analysis, Spanish cinema, Isabel Coixet

Isabel Coixet, uma autora?

Na edição do Festival de Cannes de 2009, a cineasta espanhola Isabel Coixet concorria à Palma de Ouro de Melhor Filme por *Mapa de los Sonidos de Tokio* (2009), seu sétimo longa-metragem. Apesar de ter sido quase todo rodado em Tóquio, a produção concorreu pela Espanha, ao lado de Pedro Almodóvar e seu *Los Abrazos Rotos* (2009), e todos eles perderam para *A Fita Branca* (2009), de Michael Haneke, que mais tarde também viria a ganhar o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro. Entre tímidos aplausos e algumas vaias, *Mapa de los Sonidos de Tokio* não agradou a crítica¹ do Festival de Cannes basicamente por duas razões: Coixet pareceu estar demasiado preocupada em fazer um melodrama (gênero, aliás, característico de toda sua obra) de modo muito erudito, resultando num filme frio, artificial. Outra razão foi o seu roteiro cheio de falhas, com personagens inverossímeis e linhas narrativas sem muita consistência.

¹ Ver matérias sobre a repercussão do filme nos sites dos jornais El Periódico e La Vanguardia: <http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/noticia.asp?pkid=465604> e <http://www.lavanguardia.es/cultura/noticias/20090523/53708115519/isabel-coixet-enfria-cannes-con-mapa-de-los-sonidos-de-tokio-ming-sergi-lopez-isabelle-huppert-jeann.html>

Porém, nenhuma das críticas, tanto as oficiais do festival como as que repercutiram após a estreia do filme na Espanha e fora dela, ignorou o fato de se tratar do último filme da Isabel Coixet, da mesma diretora de *Mi Vida sin Mí* (2003) e *La Vida Secreta de las Palabras* (2005), a mesma realizadora de longas que tratam da solidão e do abandono de pessoas ordinárias em suas vidas ordinárias até que algo fatal lhes acontece. Em geral, seus filmes se concentram no universo feminino, sendo por esta razão suas protagonistas quase todas mulheres, e seguem a estrutura narrativa do típico melodrama, onde o personagem sofre calado para proteger os que ama, e deseja, ao final, ser reconhecido (tanto pelos outros personagem como pelo público) pela sua virtude. Some-se a isso o estilo plástico sofisticado, um trabalho de fotografia que privilegia uma luz difusa, discreta, a fim de ilustrar o humor dos seus personagens através dos seus ambientes. Preocupada em não cair nas armadilhas do melodrama, Coixet dirige seus filmes com uma câmera inquieta, que se aproxima dos atores para demonstrar suas emoções muito mais que as interpretações desses.

Isabel Coixet rodou seu primeiro longa-metragem em 1996, *Cosas que nunca te dije*, projeto desenvolvido nos Estados Unidos. A este filme se seguiram outros, pelos quais ganhou prêmios, foi indicada a outros e conquistou um público fiel, além de certo prestígio por parte da crítica; *Mi vida sin mí* ganhou o Goya de melhor roteiro adaptado e foi indicado ao Urso de Ouro do Festival de Berlim. *La vida secreta de las palabras* ganhou o Goya de melhor roteiro original e melhor direção; *Elegy* (2008) concorreu ao Urso de Ouro em Berlim; e *Mapa de los Sonidos de Tokio* concorreu à Palma de Ouro do Festival de Cannes. Muitos desses filmes foram rodados com atores de carreira internacional (Miranda Richardson, Tim Robbins, Julie Christie, Ben Kingsley, Penélope Cruz, Alfred Molina, Mark Ruffalo, Sarah Polley) e em idiomas como o inglês, japonês, catalão e espanhol, dividindo suas produções entre a Espanha, Canadá e Estados Unidos.

Desse modo, o conjunto de críticas sobre *El Mapa de los Sonidos de Tokio*, tanto as favoráveis como as contrárias, não deixou nunca de mencionar o “conjunto da obra” da cineasta espanhola, estabelecendo comparações entre esse e seus filmes anteriores, buscando encontrar pistas internas que justificassem o fato de, desta vez, Coixet ter feito um filme “menor” que os outros. O que mostram essas críticas é que parece incoerente analisar um novo filme de Coixet sem levar em consideração todos os seus filmes anteriores.

Das questões que envolvem a autoria no cinema

Se Isabel Coixet tivesse lançado seus filmes nos anos 1950, provavelmente os críticos da *Cahiers du Cinéma* de então lhe seriam favoráveis nessa discussão sobre o valor da sua obra. Como se sabe, François Truffaut e seus colegas, os Jovens Turcos, instituíram uma atividade crítica na área do cinema que até hoje influencia os analistas de filmes e a própria atividade cinematográfica. As premissas da *politique des auteurs* afirmavam que um diretor só poderia ser considerado autor quando seus filmes fossem a expressão da sua personalidade, que representassem marcas de estilo cinematograficamente coerentes, mostrando que sua habilidade estava em saber lidar com a linguagem do cinema e suas especificidades². Para tanto, melhor seria que o diretor estivesse envolvido com a maior parte das etapas de produção dos seus filmes, porque somente assim poderia garantir a sua marca pessoal. A *politique* considerava objeto de análise não apenas um filme, mas o conjunto da obra de um cineasta, sendo somente assim possível a avaliação do universo fílmico de um diretor. Desse modo, saber-se-ia se o cineasta é “autor”, ou seja, um artista que, em toda sua obra, mantém uma constante estilística facilmente reconhecida, principalmente a partir de suas referências pessoais – traços que os Jovens Turcos consideravam superiores, dignos de mais qualidade.

Demasiado preocupados em louvar determinados cineastas que faziam parte do que Bernardet (1994) chamou de “olimpico”, críticos como Truffaut, Chabrol e Rohmer foram intensamente criticados por fazerem um esforço muito grande para provar que os seus diretores preferidos eram autores. O posicionamento mais criticado por parte dos avessos à *politique* era o fato de, em geral, os Jovens Turcos se recusarem a considerar filmes de cineastas não-autores como bons. Truffaut chegou a afirmar que o pior filme de um bom cineasta autor é melhor que o melhor filme de um não-autor.

É possível que um cineasta medíocre bem mediano consiga fazer um filme de sucesso de tempos em tempos, mas esse sucesso não conta. Ele tem menos importância que um equívoco de Renoir, se é que é possível Jean Renoir se equivocar num filme. ([1957] 2005: 296)

² Para um minucioso estudo das características da *politique des auteurs*, ver BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**, São Paulo: Brasiliense, 1994.

André Bazin, embora tenha sido por muitos anos o editor da *Cahiers*, teve divergências com os seus críticos e foi um dos principais contestadores da *politique*. Bazin reconhecia os méritos desta, mas dedicou todo um artigo³ a explicar com detalhes a importância da abordagem proposta pelos Jovens Turcos e também os seus problemas e contradições. Bazin aponta que o problema da *politique* é assumir que um filme de determinado diretor é bom apenas porque é desse diretor. Para o autor, o “culto estético à personalidade” ([1957] 2003) pode ser um perigo. Sua divergência com o pensamento da *politique* se dá principalmente na esfera das relações entre autor e tema. Para eles, o próprio autor era o seu mais importante tema e, seja qual for a história que se conte, é a mesma história que se está contando sempre, “es siempre la misma mirada, el mismo juicio moral vertidos sobre los personajes”⁴ (BAZIN *apud* BAECQUE, 2003: 101). Essa visão limitadora chamou a atenção de Bazin por haver compreendido que o “culto estético à personalidade” representava um perigo na atividade crítica. Louvar certos diretores do “olimpó”, mesmo quando esses faziam filmes menores, ou rejeitar bons filmes porque não foram dirigidos por alguém que até aquela data não fez nada “admirável”, era algo que não incomodava apenas a Bazin, mas a muitos críticos e pesquisadores de cinema das décadas posteriores.

(...) autores mediocres pueden, por accidente, realizar películas admirables y (...), en cambio, el genio mismo está amenazado por una esterilidad no menos accidental. La política de los autores ignorará a los primeros y negará lo segundo. (BAZIN *apud* BAECQUE, 2003: 105)⁵

Numa mesa redonda proposta por alguns críticos e pesquisadores de cinema, publicada na *Cahiers du Cinéma* em 1965⁶, foi apontada uma quantidade significativa de filmes considerados autorais pelos Jovens Turcos que eram filmes ruins, na opinião dos presentes. Um desses críticos, Mardore, chega a afirmar categoricamente que “la política de los autores consistía en una arbitrariedad consciente, deliberada. Fue contra

³ BAZIN, André. *De la política de los autores*. In BAECQUE, A. de. **La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos**. Barcelona [etc.]: Paidós, 2003. (Paidós comunicación. Cine; p. 91-105)

⁴ É sempre o mesmo olhar, sempre o mesmo juízo moral vertidos sobre os personagens. (Tradução nossa)

⁵ Autores mediocres podem, por acidente, realizar filmes admiráveis (...), por outro lado, o próprio gênio está ameaçado por uma esterilidade não menos accidental. A política dos autores ignorará os primeiros e negará o segundo. [tradução nossa]

⁶ *Veinte años después. El cine norteamericano, sus autores, y nuestra política al respecto. Una mesa redonda*. BAECQUE, Antoine de (org). **La política de los autores. Manifiesto de una generación de cinéfilos**. Paidós Ibérica. Barcelona, 2003.

esta arbitrariedade contra lo que nosotros reaccionamos”⁷ ([1965], 2003:119). Já Guégan acreditava que o excesso de elogios, muitas vezes pouco fundamentados, ao cinema norte americano, o preferido dos críticos da *Cahiers*, deu a este uma vitória que não acrescentou nada à prática da cinefilia crítica.

Sin duda llegamos con ello a la imposibilidad de establecer una teoría sobre el cine en general y sobre el cine norteamericano en particular: durante muchos años, para que la posición de los Cahiers fuera fructífera, ciertamente había que atenerse a una especie de rígido corsé dogmático y proponer unas clasificaciones manejables que permitieran separar el grano de la paja. (FIESCHI et al., [1965] 2003: 120)⁸

Outra crítica comum à *politique des auteurs* era o fato de haver uma predileção pelos temas dos filmes em vez de analisá-los por suas características essencialmente cinematográficas. Como já havia apontado Bernardet (1994), a contradição que havia nos pressupostos da *politique* acerca das relações entre literatura e cinema na abordagem da autoria era bastante polêmica. Se por um lado os Jovens Turcos demandavam dos cineastas autores uma libertação das referências literárias, por outro não faziam mais que esperar do cinema uma abordagem tão “eficiente” e “estabelecida” como a literatura. Desse modo, a ideia de *mise-en-scène* tinha um lugar importante na teoria do discurso da *politique*, mas, na prática, o que mais importava eram o tema e a relação deste com a personalidade do diretor.

Las pequeñas ideas de la puesta en escena, tal y como las definía Truffaut, y la trascendencia del tema a través de la mirada del cineasta, ya no nos bastan para satisfacernos. El tema se desvanece antes que los artífices que le otorgan su valor. (FIESCHI et al., [1965], 2003: 121)⁹

Por todos esses motivos, a *politique des auteurs* acabou funcionando apenas como um tipo de abordagem que abriu os olhos dos críticos e cinéfilos sobre um tipo de cinema possível de ser feito em meio a produções muitas vezes desprovidas de qualidade cinematográfica – filmes que apenas contam histórias, mas que não exploram

⁷ A política dos autores consistia em uma arbitrariedade consciente, deliberada. Foi contra essa arbitrariedade que nós reagimos. [tradução nossa]

⁸ Sem dúvida chegamos com isso à impossibilidade de estabelecer uma teoria sobre o cinema em geral e sobre o cinema norte-americano em particular: durante muito anos, para que a posição da Cahiers fosse frutífera, havia que se ater a uma espécie de rígido molde dogmático e propor classificações manejáveis que permitissem separar o joio do trigo. [tradução nossa]

⁹ As pequenas ideias da *mise-en-scène*, tal como as definia Truffaut, e a transcendência do tema através do olhar do cineasta, já não bastam para nos satisfazer. O tema se desvanece antes dos artífices que lhe outorgam o seu valor. [tradução nossa]

as possibilidades da linguagem do cinema. Uma das premissas da *politique* era uma desvalorização do enredo, no sentido de entendê-lo como um “suporte, um pretexto, um cabide de outra coisa que não ele, e é essa outra coisa que importa” (BERNARDET, 1994: 30).

Andrew Sarris foi responsável por “transformar” a *politique* numa teoria, polemizando o que já era polêmico por natureza, afirmando com todas as letras o que os Jovens Turcos só diziam de forma implícita: filmes bons são os autorais, são os feitos por cineastas autores. Ou ainda: o pior filme de um autor será ainda melhor que o melhor de um não-autor. O que se instituía, implícita e explicitamente, é que só eram dignos de valor aqueles filmes realizados por cineastas autores. Os esforços de Sarris estavam destinados a tornar o *auteurism* (como o autor definiu a política em inglês) uma abordagem teórica da crítica cinematográfica aplicada também e principalmente ao cinema americano. Sarris ampliou de forma bastante sistemática a *politique des auteurs* e foi responsável por literalmente traduzir uma das abordagens mais polêmicas do manifesto francês.

Directors, even *auteurs*, do not always run true to form, and the critic can never assume that a bad director will always make a bad film. No, not always, but almost always, and that is the point. What is a bad director, but a director who has made many bad films? What is the problem then? Simply this: the badness of a director is not necessarily considered the badness of a film. (SARRIS, [1962] 1988: 63)¹⁰

Num artigo de 1963, intitulado “Toward a theory of film history”, Sarris apresenta mais algumas noções de autoria no cinema, e chama a atenção o fato de não mais considerar a *politique* como uma teoria, mas mais como uma atitude, uma tábua de valores no sentido de estabelecer obras de cinema como documentos autobiográficos ([1963]1988). Ainda assim, Sarris insiste na ideia de estilo como não só a característica mais importante do *auteurism*, mas do cinema em geral. “The art of the cinema is the art of an attitude, the style of a gesture. It’s not so much *what* as *how*. (...) The whole point

¹⁰ Diretores, mesmo os autores, nem sempre fazem o que se espera deles, e a crítica nunca pode supor que um diretor ruim fará sempre um filme ruim. Não, nem sempre, mas quase sempre, e é essa a questão. O que é um diretor ruim senão um diretor que fez muitos filmes ruins? Qual é o problema, então? Simplesmente este: a ruindade de um diretor não é necessariamente considerada a ruindade de um filme. [tradução nossa]

of a meaningful style is that it unifies the *what* and the *how* into a personal statement.”¹¹ (SARRIS, [1963]1988:66, grifos do autor).

Em artigo de 1973, Edward Buscombe questiona as premissas da chamada teoria do autor, especialmente a de que considera a personalidade distinguível do diretor como critério de valor. Para ele, Andrew Sarris esperava que a teoria do autor servisse como um método de classificação de filmes, entendendo que eles “se tornam valiosos na medida em que revelam uma personalidade para a direção”, usando “a individualidade como prova de valor cultural” (BUSCOMBE, [1973] 2005:287). Radicalmente contra essa posição de Sarris, Buscombe faz um esforço para mostrar as contradições dos argumentos daquele, afirmando, entre outras coisas, que muitas vezes as listas dos grandes filmes assinadas por Sarris não continham nomes como Kazan, Wilder, Dassin e Forbes, cineastas com filmes que, segundo Buscombe, são facilmente reconhecíveis como deles. Além disso, o autor acredita que agregar valor aos filmes autorais representava somente mais uma tentativa de elevar o *status* do cinema americano, como também faziam os críticos da *Cahiers du Cinéma*. Ou seja, definir uma noção de cinema de autor nada mais foi que um modo de tentar fazer que alguns cineastas considerados bons pelos críticos pudessem ser também reconhecidos pelo público.

O autor e o valor

Mapa de los Sonidos de Tokio, sétimo filme da carreira de Isabel Coixet, conta a história de Ryu, uma mulher que trabalha no mercado de peixe de dia e de noite é matadora de aluguel. A história se passa em Tóquio, como o título sugere, onde um dia Ryu recebe a missão de matar David, mas acaba se apaixonando por ele e sofrendo as consequências desta escolha. Como em todos os outros filmes de Coixet, a trama gira em torno de uma mulher solitária, e aborda, de modo muito intimista, o relacionamento dela com as pessoas ao seu redor a partir de um trauma, ou uma situação difícil de lidar. Em *Mi Vida sin Mí*, Ann (Sarah Polley) descobre que tem uma doença terminal e o filme narra seus últimos dias de vida, o modo como decide poupar suas filhas e seu marido da dor, tudo o que ela decide fazer antes de morrer. O tema da doença terminal volta em *Elegy*, protagonizada por Penélope Cruz, e o trauma que acomete pessoas solitárias se repete em *La Vida Secreta de las Palabras*, também protagonizado por

¹¹ A arte do cinema é a arte de uma atitude, o estilo de um gesto. Não é tanto o *o que* como o *como*. (...) A grande questão de um estilo signficante é que ele une o *que* e o *como* numa expressão pessoal. [tradução nossa]

Sarah Polley. Na obra de Coixet há uma clara predileção por um cinema intimista, que se aprofunda nos dramas dos seus personagens e usa isto como estratégia de aproximação entre eles e o público. Os recursos narrativos usados pela diretora são facilmente identificáveis, posto que se repetem em todos os seus filmes, desde o primeiro, *Cosas que nunca te dije*, um filme sobre uma mulher abandonada pelo namorado.

Pelo viés da *politique des auteurs*, Isabel Coixet é uma típica cineasta autora. Independente de implicações mais específicas, como o fato de seus filmes serem co-produzidos por produtoras estrangeiras e nenhum ser falado em espanhol – o que naturalmente lhe abriu portas para os festivais e circuitos de exibição internacionais – não há dúvidas de que, desde sua estreia na direção de longas em 1996, marcas de estilo vem se consolidando. Com *Mapa de los Sonidos de Tokio*, Coixet novamente investe nos mesmos recursos e estratégias narrativas para contar uma história de solidão. A recorrência se dá não somente pelo que se supõe ser uma marca da personalidade da diretora, que imprime em seus filmes, mas por trabalhar geralmente com a mesma equipe (elenco e diretor de fotografia, principalmente).

No contexto da crítica literária, Antoine Compagnon faz uma reflexão sobre a relação que existe entre a autoria e o valor agregado à sua obra. Ao pensar sobre a função da crítica, Compagnon faz uma defesa do objetivismo, mesmo considerando que o subjetivismo é inerente à atividade hermenêutica. A crítica se baseia em teoria, e é através dela que uma interpretação poderá fazer sentido, poderá indicar caminhos.

Toda teoria, pode-se dizer, envolve uma preferência, ainda que seja pelos textos que seus conceitos descrevem melhor, textos pelos quais ela foi provavelmente instigada (como ilustra a ligação entre os formalistas russos e as vanguardas poéticas, ou entre a estética da recepção e a tradição moderna). Assim, uma teoria erige suas preferências, ou seus preconceitos, em universais. [...] Todo estudo literário depende de um sistema de preferências, consciente ou não. (COMPAGNON, 1999:226)

Portanto, do ponto de vista teórico, parece mais frutífero discutir a autoria cinematográfica a partir dos estudos sobre crítica e análise fílmica, já que é através desta atividade que cineastas foram e continuam sendo avaliados como autores ou não-autores. A análise fílmica hoje, no meio acadêmico, é vista como uma aplicação, desenvolvimento e até mesmo invenção de teorias e disciplinas. Não existe e nunca existirá um modo universal de análise fílmica que possa compreender, somente ele,

todos os aspectos envolvidos numa produção cinematográfica. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (1990), existe uma aproximação entre a análise e a teoria.

[...] uno y otra parten de lo fílmico, pero terminan a menudo constituyendo una reflexión más amplia sobre el fenómeno cinematográfico; uno y otra mantienen ambigua relación con la estética, relación que casi siempre se niega o inhibe, aunque aparece sistemáticamente en la elección del objeto; uno y otra, en fin, han encontrado actualmente su sitio en la institución educativa, y más concretamente en las universidades e institutos de investigación. (1990:23)¹²

A partir dessa abordagem, a análise pode funcionar como verificação, demonstração e invenção de uma teoria, sendo que, para este trabalho, a característica mais relevante é a da análise como demonstração, aquela que tenta dar forma a uma teoria, expondo-a de modo convincente. A *politique des auteurs* não pode ser considerada, a partir do ponto de vista de Aumont e Marie, um modo de análise fílmica que estabelece uma teoria acerca do modo de se fazer cinema – ainda que tenha sido precisamente essa a sua intenção. Apesar de ter trabalhado nesse sentido, os Jovens Turcos, pelas razões expostas anteriormente, falham quando o objetivo é buscar em cada obra, independente dos seus traços de autoria e da suposta competência do seu diretor, os seus modos de funcionamento interno, o modo como esses filmes são construídos e o resultado que apresentam quando diante do espectador. Mais que simplesmente reconhecer que um cineasta apresenta uma constante estilística em toda a sua obra, é importante verificar de que modo essas marcas de autoria se apresentam e funcionam dentro da obra em questão. A *politique* atribuía valor aos filmes (e seus diretores) a partir da manifestação ou não de uma matriz de estilo, limitando o juízo de valor a este aspecto.

Tentaremos aqui analisar os recursos e estratégias narrativas da obra de Isabel Coixet a partir de *Mapa de los Sonidos de Tokio*. Para tanto, temos como base a metodologia da Poética do Filme (GOMES, 2004), que aponta um caminho de análise fílmica que entende o filme como um conjunto de dispositivos e estratégias destinadas a produzir determinados efeitos sobre o espectador. Consideramos, portanto, que a Poética é um método através do qual o analista pode identificar, separar e relacionar os

¹² Uma e outra partem do fílmico, mas terminam frequentemente constituindo uma reflexão mais ampla sobre o fenômeno cinematográfico; uma e outra mantêm ambígua relação com a estética, relação que quase sempre se nega o inibe, ainda que apareça sistematicamente na escolha do objeto; um e outro, por fim, encontraram atualmente seu lugar na instituição educativa, e mais concretamente nas universidades e institutos de pesquisa. [tradução nossa]

efeitos produzidos na obra e compreender de que forma eles são postos estrategicamente no filme.

La poética estaría, entonces, orientada para la identificación y tematización de los artificios que, en la película, solicitan ésta u otra reacción, éste o aquel efecto en el ánimo del espectador. En este sentido, estaría capacitada a ayudar a entender por qué y cómo puede llevarse al apreciador a reaccionar de ésta o de aquella manera frente a un filme. (GOMES, 2004:43)¹³

A Poética do Filme supõe que uma obra fílmica está composta de basicamente três dimensões: *efeitos*, *estratégias* e *recursos*. Cada um deles deve ser decomposto durante a análise, a fim de tentar identificar os procedimentos internos de cada uma dessas dimensões para produzir a obra e seu efeito no espectador. Os meios ou recursos expressivos dizem respeito aos materiais visuais (escala de planos, fotografia, enquadramento, movimentos de câmera, luz, profundidade de campo), sonoros (trilha sonora e música), cênicos (direção de atores, cenários e figurinos, direção de arte) e narrativos (composição da história, seu argumento e sua trama, peripécias e desenlaces) da obra fílmica. Cada filme trabalha a partir de um conjunto de estratégias que vão compor o programa da obra, o que determinará se trata-se de um programa de horror, cômico, melodramático etc. O modo como os recursos são estrategicamente produzidos dentro do filme levará o analista a identificar os efeitos daquela determinada obra e compreender o seu modo de funcionamento dentro do filme. A Poética aponta como *uso expressivo* dos recursos cinematográficos a habilidade de fazer estes recursos funcionarem dentro de uma máquina de programação de efeitos – estes que podem ser de três tipos: efeitos sensoriais, cognitivos e emocionais.

Da obra de Isabel Coixet

Em *Mapa de los Sonidos de Tokio*, não é difícil perceber que se trata de um programa melodramático. David (Sergi López) é um espanhol que vive na capital japonesa, onde tem uma loja de vinhos. Após o suicídio de sua namorada, que não se sentia amada por ele, David busca conciliar-se com o pai da moça, Nagara, (Takeo Nakahara), um rico empresário que perde a cabeça com a morte da filha. Para se vingar de David, Nagara ordena que Ishida, seu braço direito na empresa (e que era

¹³ A poética estaria, então, orientada para a identificação e tematização dos artificios que, no filme, solicitam esta ou outra reação, este ou aquele efeito no ânimo do espectador. Neste sentido, estaria capacitada a entender por que e como se pode levar o apreciador a reagir desta ou daquela maneira diante de um filme. [tradução nossa]

secretamente apaixonado por sua filha) contrate um assassino para matar David. O assassino em questão é Kyu (Rinko Kikuchi), uma mulher solitária e misteriosa que trabalha no mercado de peixe de dia e à noite mata pessoas. Ao entrar em contato com David, Kyu se apaixona por ele, e se deixa envolver, à despeito do contrato com Ishida e de saber que David só está com ela porque sente falta da namorada suicida. Tem, assim, início uma relação que gira em torno das diferentes solidões dos personagens, narrada por um senhor (Min Tanaka), que se apresenta como único amigo de Kyu e que nutre por ela uma admiração e curiosidade profundas.

Esta compilação de personagens solitários dá o tom do filme, que é conduzido por Kyu, a típica protagonista de Isabel Coixet: a solidão é somente o principal aspecto de uma mulher misteriosa, que sofre de algum trauma que lhe faz ter determinado comportamento (mas que, em geral, só se sabe ao final do filme) e que sempre renuncia à própria felicidade, conforto ou bem-estar para poupar do sofrimento as pessoas que ama. Apesar de o enredo de *Mapa de los Sonidos de Tokio* ser essencialmente melodramático (o drama da virtude não-reconhecida), há um esforço de Isabel Coixet em não deixar seu filme se render às armadilhas do gênero. Se num típico melodrama espera-se, por exemplo, uma atuação mais enfática dos atores, Coixet faz justamente o contrário. Em *Mapa de los Sonidos de Tokio*, assim como em *Mi Vida sin Mí*, *Elegy* e *La Vida Secreta de las Palabras*, as atuações são sempre comedidas, assim como os diálogos entre os personagens. A diretora busca contrastar o peso das emoções de Kyu, Ann, Consuela e Hanna com os seus silêncios, suas falas calmas, tranquilas e excessivamente delicadas.

É precisamente no uso desta estratégia que se encontra o primeiro equívoco da obra de Isabel Coixet. Em seu último filme, percebe-se a tentativa de livrar-se do melodrama o tempo inteiro, optando pelo oposto às “convenções” do gênero. Mas apesar de as atuações serem bastante comedidas, todas as outras tentativas da diretora falham, tornando seus filmes todos apenas isso, uma tentativa de fugir daquilo que lhe é mais característico. Evita-se falar sobre os dramas principais, a morte, a falta, o trauma, para não haver grandes explosões sentimentais, mas em um momento qualquer há justamente isso, um rompante de dor, raiva ou inconformismo por parte dos personagens, sempre filmados em *close*. Foi assim em *Mi Vida sin Mí*, quando Ann grita com a colega de trabalho sobre como a sociedade é horrorosa, em *La Vida Secreta de las Palabras*, no momento da grande revelação do trauma de Hanna, e em *Mapa de los Sonidos de Tokio*, quando Kyu chora inconformada ao perceber que nunca será

amada por David. A estratégia é emocionar pelo comedimento, pelo distanciamento (não é à toa que todas as protagonistas de Coixet são quietas, caladas, pouco comunicativas), porém o contraste entre as premissas da estrutura narrativa do melodrama e os recursos usados para negá-lo acabam por resultar em narrativas desconexas e em personagens inverossímeis. Se a ideia é ser melodramático sem assumir que é, Coixet falha tanto em uma coisa como em outra, já que sua insistência em se livrar do melodrama está óbvia em todas suas escolhas, tornando-as incoerentes.

Pecar pelo excesso é outro problema dos filmes de Isabel Coixet. Já que sua estratégia é emocionar pelo comedimento, o recurso que usa é o das metáforas, tanto visuais como literárias, para obter um efeito de sutileza sobre o espectador. Para tanto, os recursos são poucos, mas usados em excesso. Esta contradição traz muitos problemas para os filmes da diretora. A narração em voz over vem em primeiro lugar. Em *Mi Vida Sin Mí*, a protagonista é a responsável pela narração, e poucas vezes fala da sua morte iminente de modo literal; prefere falar de modo poético. A cena que abre o filme é um primeiro plano de Ann debaixo de chuva e uma narração em voz over, a sua própria voz, refletindo sobre como ela mesma se vê ali, naquela situação, debaixo daquela chuva, tudo em terceira pessoa. O que começa como um efeito realmente sutil, torna-se enfadonho com o passar do filme, por ser usado de forma excessiva, tornando pouco credível a personagem. Em *La Vida Secreta de las Palabras* este recurso acarreta em um problema maior, que é o uso desnecessário da narração em voz over. Mais uma vez ela abre e fecha o filme, como no anterior, mas a explicação da origem da voz é desconexa, não faz sentido com o que o filme mostrou até ali, justamente porque não tem função, é só mais uma tentativa de ser sutil, de ser poético. Há um excesso, uma desproporção no uso deste recurso, que compromete não só o roteiro, mas o ritmo do filme e, por sua vez, sua boa relação com o espectador.

Em *Mapa de los Sonidos de Tokio*, por exemplo, não existe uma função específica para o senhor que narra a história, já que o fato de ele existir não influencia em nada na trama. No caso deste filme, a narração é feita por um personagem desnecessário, que abre o filme de forma desconexa, com uma onisciência que não tem explicação. O que está posto é que o senhor, que é obcecado por gravar os ruídos da cidade, está ali para deixar clara, caso o público não tivesse entendido, a metáfora proposta pelo título do filme, que, segundo a própria diretora¹⁴, é um filme que

¹⁴ "He decidido no usar tanto las palabras esta vez, porque mi primer recuerdo de Tokio es el sonido de un animal. Para esta película decidí de manera muy deliberada centrarme en el sonido, utilizando ruidos de,

privilegia os ruídos aos diálogos, como nenhum outro seu antes. Ou seja, quando a narração não é desnecessária, o personagem que o faz é. Isabel Coixet parece saber muito bem que recursos usar, mas não parece saber quando parar.

A redundância é também uma constante na obra de Isabel Coixet, e se manifesta dos mais variados modos. Em *Mi Vida sin Mí*, Ann escreve a lista das coisas que queria fazer antes de morrer, sentada na mesa de uma lanchonete. Ao escrever o item “fazer um homem se apaixonar por mim”, a câmera corta para uma imagem de um homem sentado na outra mesa, interpretado por Mark Ruffalo, exatamente o homem com quem Ann se envolverá ao longo do filme. A trilha sonora também é sempre redundante, e mais um sinal de como Coixet tenta fugir do “estigma” do melodrama – quando as cenas já são essencialmente emocionantes e comoventes, uma música instrumental triste é adicionada. Isso pode ser verificado como principal estratégia em *La Vida Secreta de las Palabras*. Ao mesmo tempo em que evita se render oficialmente ao melodrama, não se furta de usar da redundância, porque tem a necessidade de explicar ao seu público, a todo o momento, o que está acontecendo, o que os seus personagens estão sentindo, demonstrando insegurança sobre o domínio das estratégias narrativas do seu filme.

A câmera trepidante e a escala de planos buscam conferir a todos os seus filmes um ritmo mais lento, com imagens contemplativas, que tentam caracterizar os personagens através de metáforas visuais. Porém, em geral, essas metáforas não ajudam em nada na construção dos personagens ou da trama, fazendo do ritmo lento e contemplativo uma sucessão de planos sem nenhuma função ou significado para além da estética, da plástica. Em termos narrativos há um vazio de informação, o que prejudica o ritmo do filme e a atenção do espectador. Em *Mapa de los Sonidos de Tokio*, há uma quantidade enorme de planos meramente descritivos, muito deles com metáforas óbvias (como o plano de Kyu sentada na sua cama, inerte, com uma foto enorme de David colada na parede atrás de si), curtos e longos, numa montagem bem pouco trabalhada, sem maiores significados. Os significados, na obra de Isabel Coixet, estão nos diálogos poéticos, nos planos contemplativos, mas tudo isso de forma isolada. Sabemos do sofrimento de Kyu da forma mais melodramática possível, o que é

por ejemplo, serpientes. Y tengo que reconocer que estoy muy orgullosa de la banda sonora de la película". Entrevista ao jornal La Vanguardia, disponível em: <http://www.lavanguardia.es/cultura/noticias/20090523/53708115519/isabel-coixet-enfria-cannes-con-mapa-de-los-sonidos-de-tokio-ming-sergi-lopez-isabelle-huppert-jeann.html>

incoerente, já que a personagem foi toda construída em cima do comedimento, do mistério, do silêncio.

À guisa de conclusão

Ao longo deste artigo, buscou-se questionar a tendência, iniciada pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*, de se atribuir valor positivo àqueles filmes considerados por eles como autorais. Foi apresentado um breve panorama dos autores que questionaram esta premissa da *politique des auteurs*, a fim de mostrar que existe já uma tradição de questionamento a esse respeito, apesar de a atividade crítica de cinema continuar atribuindo valor aos cineastas autores pelo simples fato de serem reconhecidos como tal. Para tentar demonstrar as falhas desse posicionamento, foi feita uma breve análise da obra da cineasta espanhola Isabel Coixet, que é inegavelmente uma autora de filmes, por possuir uma marca pessoal muito expressiva ao longo da sua obra, mas que é também responsável por filmes cheios de problemas e equívocos na sua construção narrativa. Foi usado o método da Poética do Filme para avaliar alguns aspectos dos filmes da Isabel Coixet, especialmente no seu último, *Mapa de los Sonidos de Tokio*, aqui considerados como equívocos e evidência de que, apesar de ser autora, seus filmes não são exemplares em termos de construção de narrativa.

Um esforço foi feito em concentrar a análise nos equívocos do cinema de Isabel Coixet, o que significa que, naturalmente, os seus filmes apresentam elementos interessantes e que, em outras circunstâncias, poderiam ser melhor discutidos. Este trabalho se privou igualmente de discutir mais a fundo como Isabel Coixet e seus filmes entram na questão sobre o que é um cinema autoral. Partiu-se do pressuposto que a diretora é autora, apesar de, por exemplo, ser espanhola e seus filmes serem sempre co-produções com outros países, ou que neles o principal idioma é sempre o inglês, entre outros detalhes. Nos estudos que buscam pensar o autor no cinema, o caso de Coixet é bastante intrigante, por apresentar algumas contradições no que se considera cinema autoral, mas ainda assim ser inegavelmente uma autora.

Para este trabalho, buscou-se enxergar as contradições internas dos filmes de Isabel Coixet, o modo como tem dificuldade em sustentar as estratégias de efeito criadas sobre o espectador. A tese desta análise é a de que o cinema de Coixet é essencialmente melodramático, apesar de recorrer a elementos não-típicos do melodrama na construção de sua narrativa, o que gera redundâncias e contradições, além de problemas de roteiro e construção de personagem, como se tentou demonstrar ao longo deste estudo. Sendo

Isabel Coixet uma autora de filmes, com base no que foi instituído como tal desde os anos 1950 pela crítica, buscou-se problematizar a noção de valor que se atribui a filmes autorais simplesmente porque assim são considerados.

Ana Camila de Souza Esteves é Mestranda em Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PPGCCC-UFBA). Email: kamtelle@gmail.com

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973.

BAZIN, André. *De la política de los autores*. In BAECQUE, A. de. **La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos**. Barcelona [etc.]: Paidós, 2003. (Paidós comunicación. Cine; p. 91-105)

BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUSCOMBE, Edward. *Idéias de autoria*. In: RAMOS, Fernão. (org.). **Teoria Contemporânea de Cinema – Vol. I**. São Paulo: SENAC, 2005 (p. 281-294)

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999

FIESCHI, Jean-André [et al]. *Veinte años después. El cine norteamericano, sus autores, y nuestra política al respecto. Una mesa redonda*. In BAECQUE, A. de. **La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos**. Barcelona [etc.]: Paidós, 2003. (Paidós comunicación. Cine; 145)

GOMES, Wilson. *Estratégias de produção do Encanto*. **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, n. 35, p. 99-124, 1996.

_____. *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*. **Significação**, São Paulo, n. 21, 2004a.

_____. *Princípios da Poética (com ênfase na Poética do Cinema)*. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (org.) **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, p. 93-125, 2004b.

SARRIS, Andrew. *Notes On The Auteur Theory In 1962* in CAUGHIE, John (ed). **Theories of Authorship: A Reader**. London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981.