

Todas as histórias de violência doméstica se assemelham: o olhar e arte como dispositivos libertadores*

All the stories of domestic violence are similar: the gaze and art as liberating devices

Todas las historias de violencia doméstica son similares: la mirada y el arte como dispositivos liberadores

DOI: 10.1590/1809-5844201626

Ana Catarina Pereira

(Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Comunicação e Artes. Covilhã-Beira Interior, Portugal)

Resumo

Te doy mis ojos é a terceira longa-metragem de Icíar Bollaín (nascida em Espanha, em 1967), e um filme sobre a violência doméstica e conjugal. Na análise que nos propomos realizar, a metodologia utilizada não será a mais recorrente em estudos filmicos, no sentido de identificação da Escola a que a realizadora pertence, no estudo detalhado dos planos e técnicas utilizados ou numa análise cuidada da imagem e do som. Em vez disso, propomos uma reflexão teórica sobre os principais objectivos, valores e ideias que o filme reúne em si, num diálogo sociológico com os elementos de género presentes. Destacando aqueles que consideramos serem os principais traços de um estilo da realizadora, reflectimos ainda sobre a presença das mesmas características numa cinematografia europeia contemporânea.

Palavras chave: Género. Arte. Círculo. Violência. Identidade.

Abstract

Te doy mis ojos is the third long feature film from Icíar Bollaín (born in Spain, in 1967), and also a film on domestic and marital violence. In this study, the methodology used will not be the most common in film studies, in terms of identifying the director's influences, nor the detailed study of plans and techniques used neither the development of a careful analysis of image and sound. Instead, we propose a theoretical thought on the main objectives, values and ideas of the film, on a sociological dialogue with the gender elements presented. Highlighting those we consider to be the main features of a director's style, we will also study the presence of the same features in a contemporary European cinematography.

Keywords: Gender. Art. Circle. Violence. Identity.

* Mantem-se o português de Portugal como idioma original do artigo.

Resumen

Te doy mis ojos es la tercera película de Icíar Bolláin (nacida en España, en 1967), y una película sobre la violencia doméstica y conyugal. En el análisis que nos proponemos llevar a cabo, la metodología utilizada no será la más recurrente en estudios de cine, con el fin de identificar la escuela a la que pertenece la directora, el estudio detallado de los planes y técnicas utilizadas o un cuidadoso análisis de imagen y sonido. En lugar de ello, proponemos una reflexión teórica sobre los principales objetivos, valores e ideas que la película reúne, en diálogo sociológico con los elementos de género presentes. Destacando aquellas que consideramos las principales características estilísticas de la directora, también reflexionaremos sobre la presencia de las mismas características en una cinematografía europea contemporánea.

Palabras clave: Género. Art. Círculo. Violencia. Identidad.

Introdução

Os planos iniciais de *Te doy mis ojos* suscitam o medo e o desconforto. Em síntese, a acção inicia-se a meio da noite, quando uma mulher aterrorizada retira algumas roupas do armário e desperta o seu filho; chegados à avenida larga do bairro residencial, os dois são votados à indiferença do táxi e dos que passam; no autocarro que os levará para longe, a criança volta a adormecer, enquanto a mãe, ainda de pantufas, tenta voltar a controlar a respiração. O efeito é causado pela experiência global: a diegese conjugada com o nervosismo de uma câmara à mão e de uma melodia suspensa em tom monocórdico.

Nos dias seguintes, a irmã de Pilar passará pela casa onde tudo havia começado, para recuperar alguns dos seus pertences. O/a espectador/a (re)conhece então o tema central deste filme: *Te doy mis ojos* é a narração de um terror vivido entre quatro paredes, por entre vidros e loiças partidas, paredes sujas e atestados médicos que denunciam inúmeras fracturas infligidas à personagem principal.

Terminado o prólogo, as cenas sucedem-se com enorme fluidez, no tempo certo de quem narra uma história veridicamente prolongada pela indesejável eternidade. Ao amor que um dia terá unido o casal sobrepõe-se a sua antítese, os maus tratos e a violência conyugal. Ao abrigo e à tranquilidade expectáveis num lar contrapõe-se o cenário de drama e infelicidade, sendo a acessibilidade do processo hermenêutico reforçada pela progressiva introdução de personagens-tipo. Aurora é a mãe católica que insiste nos votos matrimoniais professados pela filha (“*una mujer nunca esta mejor sola*”), desenhando-se o arquétipo em traços sucintos: viúva com cerca de 60 anos, casaco de peles, cabelo loiro e elevado por *spray* fixante, frequentadora da igreja e assídua cuidadora do túmulo do falecido esposo. A oposição aos valores tradicionais é personificada na figura de Ana, a irmã pós-moderna que acentua a necessidade de divórcio em casos de intranquilidade absoluta, enumerando os efeitos de um amor doentio: Pilar apresenta várias tendinites, dores musculares, perda

de visão num olho e deslocamento de um rim. Consciente da urgência de quebrar o ciclo de violência pela via da independência financeira, Ana irá auxiliar a irmã na procura de emprego e motivá-la a recomeçar uma nova vida.

Sendo este um filme de mulheres (da realizadora, da co-guionista e das atrizes principais), questionamo-nos acerca da necessidade de outras mulheres assumirem o mesmo tipo de protagonismo, para que mais filmes miméticos de crimes de violência de género sejam realizados e exibidos. Tal como Laura Mulvey apelou, nos anos 70, com a publicação do seu artigo mais lido e contestado (*Visual pleasure and narrative cinema*), iremos, ao longo do presente estudo, procurar perceber, no filme, um olhar alternativo a um cinema dominante.

Tratando-se de uma obra do início do século 21, estreada em 2003, exhibe personagens contemporâneas, facilmente identificáveis no quotidiano de uma cidade com as dimensões de Toledo (próxima de Madrid, com cerca de 84 mil habitantes). Os diálogos são reconhecíveis por quem assiste, alternando-se a profundidade de alguns testemunhos (da vítima e de agressores), com encontros de cariz mais ligeiro, de conversas humorísticas entre amigas.

Pela universalidade temática, o filme é ainda hoje frequentemente citado em acções de formação, programas académicos ou sessões de esclarecimento sobre violência de género. Vencedor de sete prémios Goya (melhor filme, melhor realização, melhor atriz principal, melhor actor principal, melhor atriz secundária, melhor guião original, melhor som), de duas *Conchas de Plata* no Festival Internacional de Cine de San Sebastián (melhor atriz e melhor actor) e de seis medalhas do Círculo de Escritores Cinematográficos (melhor filme, melhor realizadora, melhor actor, melhor atriz, melhor guião original e melhor música), *Te doy mis ojos* foi também bem recebido pela crítica e pelos próprios estudos académicos, que lhe dedicaram grande atenção a partir de diferentes áreas, como os estudos fílmicos, mas também a sociologia e os estudos feministas.

A secundarização da “mise-en-scène”

A representação feminina define um dos traços dominantes, não apenas de *Te doy mis ojos*, mas de toda a filmografia de Icíar Bollain: as suas personagens pré-existem à constituição da trama, numa consequência provável da experiência da realizadora como atriz. No filme, as catedrais, ruas e muralhas de Toledo são coadjuvantes ao desenrolar da narrativa, não pré-definindo, no entanto, as figuras femininas. Nesta perspectiva, a cidade e a dicotomia tradição/contemporaneidade constituem ícones representativos do contraste entre o machismo e a brutalidade de Antonio, a submissão e a religiosidade maternas, a definição e a capacidade de agir de Ana, a complexidade e o desenlace de Pilar.

Não obstante, em qualquer parte do mundo, Pilar seria a mulher que, confiante nas capacidades humanas de mudança e evolucionismo, volta a acreditar e a conceder segundas oportunidades. Na proposta de Bollaín, identificamos claramente a mulher romântica, doce, submissa e apaixonada, capaz de ceder cada parte do seu corpo ao companheiro: *Te doy mis brazos, mis piernas, mis espaldas, mi cuello, mi boca...* E nessa morfologia antropológica, imiscuída nas cenas íntimas de regresso à passividade, clarifica-se o significado do título. Ao voltar a exercer domínio absoluto sobre a mulher, Antonio exige-lhe doações. Pilar oferece-lhe os olhos, ancestral espelho da alma, exponenciando a sua vulnerabilidade num gesto de amor. Novamente afastada da irmã e de todos quantos a possam rodear, restitui ao marido a sua essência ou forma de ver o mundo, atribuindo-lhe a função de mediador. No gesto, transpõe os limites da subserviência suscitando, em quem assiste, a necessidade de não permanecer inactivo, desinteressado ou silencioso.

Figura 1 – Fotograma de *Te doy mis ojos* (minuto 42), da cena em que Pilar oferece todas as partes do seu corpo a Antonio, numa linguagem metafórica que reflecte as inúmeras cedências que lhe fez e que continuará a fazer a partir desse momento



Icíar Bollaín mimetiza, por sua vez, a violência doméstica como crime iniciado na esfera privada, que compele à denúncia e à transposição para a esfera pública. Por meio da imagem, a cineasta reconstrói o ciclo estudado por diversos especialistas que enumeram três fases sucessivas nas relações violentas. Neste ponto, recorde-se, violência doméstica e

conjugal são apresentadas no *Manual Alcipe – Para o atendimento de mulheres vítimas de violência*, organizado pela Associação Portuguesa de Apoio à Vítima (APAV, 2010, p.26), como estruturas circulares, com tempos e intensidades distintos:

- Fase 1 – Aumento das tensões acumuladas no quotidiano: as injúrias e as ameaças do agressor criam, na vítima, uma sensação de perigo eminente;
- Fase 2 – Ataque violento: o agressor exerce violência física e psicológica sobre a vítima, reforçando a sua frequência e intensidade;
- Fase 3 – Lua-de-mel: o agressor manifesta carinho e atenção para com a vítima, desculpando-se pela violência exercida e prometendo mudar de comportamento.

Ainda de acordo com as indicações da APAV, é no carácter sistemático deste ciclo que reside a dificuldade da quebra de laços entre vítima e agressor. Não se tratando este de um motivo único para a persistência no relacionamento, autores como Thomas N. Bradbury e Erika Lawrence (1999, p.181-209), citados no manual, entendem que a manipulação emocional desenvolvida pelo agressor suscita na vítima uma constante culpabilização, subjugação e dependência afectiva. De igual modo, questões de natureza económica, bem como a existência de filhos, o medo de sofrer represálias e a falta de uma rede social ou familiar (causada pelo isolamento que o agressor construiu) podem contribuir para a estagnação de um pedido de ajuda: perspectivando o casamento como um projecto de vida, em muitos casos, a vítima não conjectura sequer a possibilidade de epílogo.

Sintetizando todos os elementos referidos em Pilar, Icíar Bollaín deixa de ser constringida a colocar as suas personagens em processo de citação directa de números ou dados estatísticos. A evocação dos mesmos no filme é, no entanto, subliminar, pelo que julgamos útil proceder ao estabelecimento de um paralelismo com um recente estudo sobre violência de género na União Europeia (UE), divulgado pela Agência para os Direitos Fundamentais (FRA, na sigla em inglês). De acordo com os elementos apresentados, 97% das vítimas de violência sexual, física ou psicológica que residem em países da UE são mulheres. Para além disso, uma notícia publicada no semanário *Expresso*, (UMA..., 2014), adianta que uma em cada três mulheres foi ou será, em algum momento da sua vida, vítima de pelo menos um episódio de abuso sexual, físico ou psicológico. Nos doze meses anteriores à realização do estudo, o jornal reforça que 3,7 milhões de mulheres residentes no mesmo contexto geográfico haviam sido alvo de violência sexual, e mais de 13 milhões foram vítimas de violência física.

A abordagem cinematográfica de casos homólogos a que Icíar Bollaín se propõe, exige, no entanto, uma sensibilidade que transcende a crueza dos números, bem como os seus determinantes socioeconómicos. A esse nível, e de um ponto de vista estético, entendemos que a realizadora ultrapassa com distinção os estereótipos (errada e frequentemente apresentados como atenuantes) do agressor alcoólico, desempregado, sem formação e/

ou residente em meio rural. Sem recurso à dramatização e miserabilismo comuns a obras análogas, o objectivo é cumprido em *Te doy mis ojos* pela sua facilidade de acesso e diálogos circunstanciais que, não obstante, alcançam a interpelação do/a espectador/a ao mesmo tempo que colocam questões identitárias prementes.

Neste ponto, as cenas de terapia de grupo para homens violentos, frequentadas por Antonio, assumem particular relevância no traçar de perfis sociológicos. Nelas se explicitam os motivos invocados pelos agressores, bem como a partilha de uma visão intergeracional da mulher como serva do homem, na cozinha e na cama. Pelos testemunhos de Antonio e dos seus companheiros perpassam fragmentos de um discurso patriarcal que defende a superioridade de um género face ao *outro*: a mulher que não compreende o cansaço do marido no final de um dia de trabalho, as suas necessidades físicas de ter relações sexuais e um jantar condignamente confeccionado por ela todas as noites.

Figuras 2 e 3 – A terapia de grupo com agressores foi o ponto de partida do filme, assumido por Iciar Bollaín em inúmeras entrevistas. Inicialmente, a realizadora pretendia dirigir apenas uma curta-metragem docuficcional, semelhante às cenas a que temos acesso na longa. Nos minutos 28 e 29 do filme, contrastam os planos abertos que revelam a atmosfera misógina de toda a sala, com os grandes planos e expressões tensas de Antonio





Nas cenas citadas, sublinhe-se ainda que, apesar da presença do actor/personagem, o realismo e a estrutura documental são dominantes. O efeito é coadjuvado pela iluminação essencialmente natural utilizada em todo o filme, tanto nas imagens em movimento captadas no interior como no exterior. Nesse sentido, questionando as híbridas fronteiras entre ficção e documentário, o/a espectador/a posiciona-se perante um objecto artístico com valor, repercussão e efectividade social. A banda-sonora, por sua vez, tem uma presença discreta ao longo do filme: os ruídos escutados (o som diegético) são sobretudo os do quotidiano, o que torna os episódios dramáticos ainda mais crus.

Apresentando uma montagem ritmada, planos médios ou grandes e rápidos movimentos de câmara, *Te doy mis ojos* constitui também, e por essas razões, uma obra na qual se esbatem as fronteiras entre o cinema de autor e as propostas antagónicas de cariz comercial, reflectindo o que julgamos constituir uma tendência contemporânea de fazer filmes para o público. No contexto europeu, o século 20 ditou, em termos de História do Cinema, o surgimento de diversas cinematografias autorais. Findo este período, assiste-se agora ao surgimento de novas propostas que vão atenuando a distinção entre realizadores/as que buscam corresponder a uma genealogia da sétima arte e realizadores/as que trabalham outros tipos de imagem em movimento, como a videoarte e a publicidade. Revelam-se, desta forma, novos olhares e abordagens à produção cinematográfica que, assumindo influências e respeitando os precedentes, se distanciam de fronteiras estanques. Pela análise da obra a que aqui procedemos, em estreita relação com a restante filmografia de Bollaín, e pelos motivos que já fomos referindo, diríamos que é neste hibridismo que a cineasta se situa.

O mesmo se tem vindo a registar no cinema português contemporâneo. Para além deste esbater de fronteiras entre cinema comercial e artístico, verifica-se uma incursão por novos géneros. Depois de realizadores como António de Macedo, Solveig Nordlund ou Daniel Del-Negro terem inaugurado a difícil relação do cinema português com a ficção científica e o fantástico, parecem estar abertos caminhos para visões menos representadas no panorama nacional. As recentes incursões da dupla Tiago Guedes e Frederico Serra pelo cinema de terror (no filme *Coisa ruim*, 2006), de Rodrigo Areias pelo *western* (*Estrada de palha*, 2012), ou de Edgar Pêra por um experimentalismo provocador e consistente (desde *Manual de evasão*, de 1994, a *Barão*, de 2011), constituem exemplos dessa desejável dispersão de focos e propostas.

Surgem assim, entre esta nova geração de cineastas portugueses, correntes estéticas e modos de filmar disruptivos, com planos muito cuidados e uma marcante preocupação fotográfica, sobretudo nos casos de Sandro Aguilar, Vicente Alves do Ó, João Pedro Rodrigues ou da dupla Guedes/Serra. Surge, para além disso, uma imensa vontade de chegar às pessoas e de dialogar com elas, não apenas por meio dos filmes, mas também do contacto pessoal. Assiste-se a uma renovação do espírito cineclubista dos anos 50, dos encontros em torno dos filmes e das conversas que se prolongam noite dentro à volta de uma ideia inicial, dos obstáculos à sua concretização, do processo de criação das personagens, das filmagens ou da mensagem que se pretendeu transmitir. Extingue-se uma certa tendência egocêntrica de fazer filmes para si próprio, ininteligíveis ou imperscrutáveis. Saúda-se o interesse do público e sai-se da grande cidade, percebendo-se que fora da Área Metropolitana de Lisboa fervilham cineclubes, teatros e associações culturais abertos à possibilidade de divulgar filmes nacionais.

A compulsão do processo identificativo

Mas regressemos a *Te doy mis ojos*. Tratando-se Pilar desta mulher que rapidamente suscita a identificação, sugerimos, na presente fase da nossa análise, uma revisitação das teorias feministas do cinema iniciadas por Laura Mulvey (1975) na década de 70. Para a autora, as imagens em movimento captadas e produzidas por homens, ao longo de quase um século de História do Cinema, terão sido responsáveis por um olhar *voyeurista*, fetichista e masculino dos espectadores (e espectadoras, pela generalização daquele). No progressivo desenvolvimento da teoria (aqui simplistamente enunciada) por Annette Kuhn (1982), a redutora dualidade com que os realizadores (sobretudo na época clássica ou em géneros como o *noir* e o *western*) terão dirigido as suas personagens femininas – mulher sedutora ou *femme fatale versus* mulher santa e virtuosa – levaria a que a mulher-espectadora necessitasse constantemente de inverter a sua posição, colocando-se no lugar do herói masculino para melhor viver a experiência fílmica.

A concordância entre as autoras, devidamente contextualizada, pode agora ser contraposta ao aumento do número de mulheres cineastas que, como Icíar Bollaín, assumem a direcção de filmes feministas. Por estas razões, questionamos: será possível assistir a *Te doy mis ojos* de outro ponto de vista que não o da espectadora-personagem-mulher que, em virtude das estatísticas apresentadas, é (no momento presente), já terá sido ou pode vir a ser sujeita a este tipo de violência conjugal? Consideramos que não, uma vez que é através dos olhos de Pilar que oferecemos os nossos próprios a Antonio e ao desenrolar da acção. É pelo seu testemunho que sentimos diluir as fronteiras entre amor e manipulação. É com o seu corpo que experienciamos o papel de esposa de um marido violento.

Te doy mis ojos apresenta-se, deste modo, como um objecto realista, quase-documental, no qual as preocupações sociais e de género se sobrepõem ao esteticismo de Icíar Bollaín. No filme, e como já havíamos referido, a cineasta assume essencialmente a direcção de actores, a construção de personagens-tipo e a denúncia das profundas desigualdades que, na esfera privada, ditam o quão difícil ainda pode ser a condição feminina no século 21. Não obstante, a realizadora utiliza a arte como mecanismo de sobrevivência, atribuindo-lhe um papel central na trama. Recorde-se que é após iniciar o trabalho no museu e de investir mais na sua formação que Pilar recupera a auto-estima, ganhando confiança e vontade para abandonar um pequeno mundo onde não é feliz. O belo possibilita-lhe novas perspectivas, em termos não exclusivamente visuais, mas sobretudo existencialistas, de um tempo futuro, no qual voltará a ver com os seus próprios olhos. A arte funciona, assim, como incentivo à redefinição de motivos para a existência humana, ecoando a perspectiva de Nietzsche que consagra o seu importante papel na interpretação da vida, bem como da dor e prazer subjacentes:

Se não tivéssemos acolhido as artes e inventado esta espécie de culto do não verdadeiro, então não conseguiríamos suportar a compreensão da inverdade geral e da falsidade que agora nos é dada pela ciência – a noção de que o delírio e o erro são condições da existência cognoscente e sensível (NIETZSCHE, 1998, p.107).

Como fenómeno estético, acrescenta o filósofo, a existência torna-se suportável por meio da reiterada possibilidade humana de concluir um poema, objecto ou situação com as próprias mãos. Na mesma acepção, os artistas são aqueles que permanentemente se dedicam a essa busca, fornecendo aos homens os meios necessários para observação do real (sublinhe-se o paralelismo com a progressiva autonomia e reconstituição da identidade em Pilar). Segundo Nietzsche, apenas os artistas, e especialmente os do teatro, dotaram os homens de:

olhos e ouvidos para verem e ouvirem, com certo prazer, o que cada um é, o que cada um experimenta e o que cada um quer. Foram eles, em primeiro lugar,

que nos ensinaram a estimar o herói que está escondido em cada um destes homens comuns; foram eles que nos ensinaram a arte de nos vermos como heróis – à distância e, por assim dizer, simplificados e transfigurados – a arte de nos ‘colocarmos em cena’ perante nós próprios (NIETZSCHE, 1998, p.78).

Pilar, enquanto personagem, realiza um processo de libertação idêntico ao longo do filme, ao permitir a inspiração dos mestres renascentistas. Quem assiste ao trabalho de Bollaín pode, por sua vez, perceber aquela experiência individual como um incentivo à denúncia e à mudança, colocando-se a si próprio/a em cena, no lugar da personagem. E o filósofo conclui:

Só assim nos é dado o poder de ultrapassar alguns pormenores mesquinhos. Sem essa arte, não passaríamos de ‘um grande plano’ e viveríamos inteiramente sob o feitiço dessa óptica que faz com que aquilo que está mais próximo e que é tão comum se nos afigure enorme e como que a própria realidade (NIETZSCHE, 1998, p.78).

Tendo em conta a repercussão comportamental enunciada, pode dizer-se que, em *Te doy mis ojos*, a inserção de uma imagem (pictórica) noutra imagem (cinematográfica) produz uma intertextualidade dramática: o horror da realidade em oposição ao poder libertador da arte. Por esse motivo, quando Pilar discorre sobre os quadros que a inspiram regista-se uma suspensão do tempo diegético entrelaçado no tempo em que as obras terão sido produzidas. Suspende-se, de igual forma, a tragédia da existência e a tortura dos dias que passam, numa interligação entre a história da protagonista e a mitologia grega, pelo que se torna necessário compreender a função narrativa e estética dos quadros introduzidos no texto fílmico.

Na narrativa, os primeiros contactos de Pilar com a pintura são produzidos no momento em que ela vai ao encontro da irmã, na catedral de Toledo. Depois de observar uma parede na qual se encontram expostas várias imagens de bispos e cardeais, representativas da estrutura hierárquica de uma igreja patriarcal, Pilar detém-se no quadro *La dolorosa*, de Luis de Morales (1515 – 1586). Quando Ana se aproxima, utiliza o humor para interpretar a expressão da Virgem: “Acaba de dar-se conta de que saiu à rua de pantufas”. Aludindo à fuga desesperada da irmã no início do filme, e sendo reconhecíveis as semelhanças de resignação e sofrimento, Ana estabelece a primeira analogia entre a vítima de violência doméstica e as figuras pictóricas que irão adquirir centralidade ao longo da acção. A partir desse momento, Pilar será simultaneamente personagem de um filme e de vários quadros.

Figura 4 – “La Dolorosa” (Luis de Morales, 1515 – 1586)¹

O seu segundo contacto com a pintura será através de El Greco, identificado pelo guia do museu onde Pilar começa a trabalhar como um artista “extravagante, rebelde, místico e viajante” que, de Itália, teria recebido a educação para a cor e de Espanha haveria assimilado a tristeza, a violência, o cinzento e o negro. Ao ser inserido no filme, pelos olhos de Pilar, *O enterro do Conde Orgaz* – quadro de 1587 que se encontra actualmente na Igreja de São Tomé, em Toledo – introduz uma dualidade entre o terreno e a morte (metade inferior da pintura), a luz e a paz celestial (metade superior). Sinais de esperança a que pode almejar ou que, ao invés, antecipam um final trágico? Por outras palavras: será a sua salvação atingida pela morte ou pela ressurreição?

Figura 5 – “El entierro del Conde de Orgaz” (El Greco, 1587)²

Os dois quadros seguintes revelam as estruturas patriarcais das sociedades greco-romanas: o homem como definidor do destino da mulher, e esta última como sua posse. Assumindo, em ambos os casos, a função hermenêutica perante a obra de arte, Pilar começa por mostrar ao filho uma imagem do livro que Antonio lhe oferecera, detendo-se na representação do mito de Orfeu e Eurídice por Rubens (1936 – 1937).

¹ Imagem retirada de: <http://es.paperblog.com/luis-de-moralesmater-dolorosa-1570-1447173/>. Acesso a 12 de Maio de 2014.

² Imagem retirada de: <http://www.spanish-art.org/spanish-painting-el-entierro-del-conde-de-orgaz.html>. Acesso a 12 de Maio de 2014.

Figura 6 – “Orfeu e Eurídice” (Rubens, 1636 – 1637), 196,5 cm x 247,5 cm.
Museu Nacional do Prado (não exposto)³



Como explica à criança (e aos espectadores/as do filme), ao fugir do pastor Aristeu e da sua tentativa de assédio, Eurídice é picada por uma serpente, acabando por falecer. Orfeu – herói da Trácia, filho do deus Apolo e da musa Calíope – desce então ao Inferno para a tentar resgatar, tocando lira para Hades e Perséfone que lhe impõem uma condição: Eurídice será libertada se ele percorrer um longo caminho por um túnel, seguido pela

sua amada, mas sem que possa olhar para trás até que ambos avistem a luz do dia. Orfeu acede, tocando alegremente o seu instrumento. Mais tarde, a meio do percurso, esquece a condição imposta e procura certificar-se de que Eurídice o segue; a ninfa desvanece-se e Orfeu perde-a para sempre. Juan escutava a mãe atentamente, até Antonio chegar a casa. A interrupção faz com que o/a espectador/a desconhecedor/a do mito não possa antecipar o epílogo de Orfeu (ou de Antonio enquanto promotor de idênticos esforços na recuperação da amada). À semelhança das conclusões suspensas na interpretação anterior, o final é novamente deixado em aberto: o empenhamento de Antonio será infrutífero? Irá Pilar desvanecer-se na desconfiança e no ciúme doentios de um homem que manifesta uma constante necessidade de a ter por perto?

Já no museu, o quadro que Pilar exhibe perante um público atento reforça a identificação entre as figuras mitológicas representadas e a sua própria personagem. Por meio de um *slide* projectado na parede, turistas e visitantes observam *Dánae recebendo a chuva de ouro*, de Ticiano (1553 – 1554), à qual se vai sobrepondo a imagem bidimensional de Pilar. Eleva-se, desta forma, o estatuto de osmose ou fusão das figuras femininas representadas em ambas as imagens.

³ Imagem retirada de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/orfeo-y-euridice/>. Acesso a 4 de Maio de 2014.

Figura 7 – Fotograma de “Te doy mis ojos”, no momento em que Pilar apresenta a sua interpretação do quadro ‘Dánae’ recebendo a chuva de ouro, de Ticiano (1553 – 1554). Quadro com 96,5 cms x 247,5 cms, em exposição no Museu Nacional do Prado



Por Pilar ficamos a saber que Dánae era a única filha de Acrísio, rei de Argos, a quem o oráculo de Delfos havia previsto a morte às mãos de um neto. Temeroso com o vaticínio, Acrísio decide preservar a virgindade da filha, mandando encerrá-la numa câmara subterrânea, na companhia de uma serva. Mas Zeus, enamorado da jovem Dánae, decide chegar até ela transformando-se numa fina chuva de ouro. Por meio de uma fenda, entra na câmara, fecunda Dánae e, dessa união, nasce uma criança: o herói Perseu. Ao longo dos séculos, o mito foi sendo invocado como símbolo do poder absoluto do ouro sobre os corações humanos e da sua capacidade para “abrir portas” aferrolhadas.

Anos antes, em 1527, Jan Gossaert Mabuse já havia pintado Dánae, naquele que viria a tornar-se o seu quadro mais célebre, hoje exposto na Pinacoteca de Munique. No início do século 20, Gustav Klimt recuperaria o mito, numa pintura a óleo que forma actualmente parte do acervo da Galeria Würthle, em Viena. Nas três representações, a figura sensual de Dánae é a receptora passiva de uma chuva de ouro de origem divina: os lábios e pernas entreabertos, os seios descobertos e a expressão lânguida são indicativos da experiência sensual vivida. E incentivadores do *voyeurismo* de quem contempla.

Figuras 8 e 9 – “Danae” (Jan Gossaert Mabuse, 1527), 114,2 cms x 95,4 cms, hoje exposto na Pinacoteca de Munique, e “Danae” (Gustav Klimt, 1907), 77 cms x 83 cms, actualmente exposto na Galeria Würthle, em Viena⁴



Acrescente-se que a previsão do oráculo de Delfos se cumpriu. Segundo a mitologia re-narrada pelo filósofo Caius César Brandão (2010), ao saber da gravidez de Dánae, Acrísio mandou lançar mãe e filho ao mar, dentro de um baú de madeira. Mas Zeus acalmou as correntes marítimas, conduzindo Dánae e Perseu à ilha de Sérifo, onde são recebidos pelo rei Polidectes. Anos mais tarde, quando o rei se apaixona por Dánae, enfrenta o espírito protector do filho a quem lança um desafio. Se Perseu não conseguisse decapitar a terrível Medusa (que instantaneamente matava quem lhe fixasse o olhar), Polidectes violentaria Dánae.

Assumindo o papel de herói, Perseu cumpre a tarefa na certeza de haver protegido a integridade física da mãe. No entanto, ao regressar à ilha, descobre que Polidectes não respeitara a sua parte no acordo, tendo-se aproximado de Dánae. Ainda na posse da cabeça da Medusa, a vingança do semideus enraivecido seria impiedosa, transformando o rei e toda a sua corte em pedras. Acompanhado pela mãe, Perseu retorna a Argos, com o propósito de conhecer o avô que, ao escutar rumores sobre essa intenção, decide fugir para Larissa. Na cidade, e em suposta segurança, assiste aos jogos Agônes, desconhecendo a participação do

⁴ Imagens retiradas dos sites: <http://www.pinakothek.de/en/jan-gossaert-gen-mabuse/danae> e <http://www.klimt.com/en/gallery/women/details-klimt-danae-1907.dhtml>. Acesso a 4 de Maio de 2014.

filho de Zeus na competição. Inadvertidamente, a profecia é então cumprida, quando Perseu lança um disco que vitima Acrísio. Transtornado com o feito inconsciente, o jovem abdica do trono de Argos, ao qual tinha direito por sucessão, e parte para Micenas, que viria a governar.

Com base no mito da concepção de Perseu, Ticiano elaborou duas representações muito semelhantes, encontrando-se uma actualmente exposta no Museu Ermitage, em São Petersburgo, e outra no Museu do Prado, em Madrid (a imagem deste último é a utilizada no filme de Iciar Bollaín). Em ambas, a postura da figura feminina revela desejo, entrega e submissão, num novo paralelismo com as cenas de intimidade a que assistimos em *Te doy mis ojos*. Como Pilar declara ainda aos seus ouvintes no museu, a representação explícita do prazer de Dánae seria algo censurada, permanecendo escondida durante vários anos nos aposentos privados de Filipe II, que a mandara pintar, e dos seus sucessores. Depois de séculos na escuridão, o quadro é finalmente dado a conhecer ao mundo e colocado naquele museu. E novamente buscamos antecipações: o destino de Pilar será a passagem coincidente da reserva e posse de um déspota à visibilidade de um espaço público onde possa ser admirada pelos olhares de todos?

Nesta perspectiva, o olhar é o sentido pelo qual a vítima é salva. Observando a arte, Pilar identifica-se com aquelas figuras femininas que terão vivido idênticos momentos de dor e sofrimento, submetendo-se inclusivamente à vontade suprema de uma figura masculina endeusada. Por outro lado, transpondo-se a realidade supostamente ficcionada para a que é vivida em diferentes lares, é também pelo olhar de Iciar Bollaín que novas equivalências e processos de identificação podem ser despoletados, no auxílio a possíveis vítimas contemporâneas destas novas imagens, agora em movimento.

Deste modo, no filme, entrelaçam-se questões éticas e estéticas, pela decisão moral e política da realizadora que narra a história de uma mulher, filmando os seus gestos, o seu quotidiano, as suas fraquezas e forças, a sua humanidade. Pode, por esses motivos, considerar-se que esta é uma obra feminista, se recordarmos as declarações de Chantal Akerman (1977) ao assumir *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) como um filme também ele feminista. Em entrevista à revista *Camera Obscura*, a cineasta belga afirmava que a sua originalidade residia no facto de, pela primeira vez na História do Cinema, terem sido mostrados os gestos diários de uma mulher: “Eles são os mais baixos numa hierarquia de imagens fílmicas... Mas mais do que conteúdo, é uma questão de estilo. Quando escolhes mostrar os gestos de uma mulher tão pormenorizadamente é porque os amas. De certo modo, reconheces esses gestos que sempre foram recusados e ignorados” (AKERMAN, 1977, p.118 – Tradução minha).

Não poupando críticas às suas colegas de profissão, Akerman sublinha que são raros os casos em que uma mulher tem confiança suficiente para aprofundar os seus próprios sentimentos, optando-se essencialmente por uma simplicidade óbvia quanto ao conteúdo:

Elas esquecem-se de procurar maneiras formais de expressar o que são e o que querem, os seus próprios ritmos, os seus próprios modos de olhar para as coisas. Muitas mulheres têm um desprezo inconsciente pelos seus sentimentos. Acho que não tenho isso. Tenho confiança suficiente em mim mesma. Essa é outra razão pela qual o considero um filme feminista — não apenas pelo que é dito, mas por *aquilo* que ele mostra, e *como* o mostra (AKERMAN, 1977, p.119 – Tradução minha).

Pelos inúmeros grandes e médios planos de Pilar, focados nas suas expressões aterrorizadas e na linguagem corporal de alguém que vive sobre pressão, diríamos que também o filme de Iciar Bollaín cumpre propósitos idênticos aos enunciados por Akerman. A invisibilidade do quotidiano da mulher real passa a ser central no desenrolar da trama.

Considerações finais

Terminada a nossa proposta de análise, gostaríamos de sublinhar a importância sociológica e pedagógica deste filme, passível de ser aplicada em aulas, sessões de formação, sensibilização ou esclarecimento a vítimas de violência doméstica. Mimetizando o processo de entrega e anulação da auto-estima da personagem feminina principal, bem como os principais motivos apontados pelos próprios agressores, *Te doy mis ojos* é o reflexo de uma sociedade na qual a igualdade de direitos, mas também a gestão do *stress* e uma cultura de paz, não são conquistas terminadas. Neste sentido, por meio da discussão e debate em torno da partilha de uma experiência (noção tão cara às teorias feministas), o filme comporta um imenso potencial em termos de compreensão e identificação clara de espectadores e espectadoras, pela via do exemplo concreto.

Contemplar a evolução da personagem Pilar ao longo de toda a narrativa é assim dar-nos conta da importância da detenção de um “quarto só seu”, recorrendo à metáfora de Virginia Woolf elucidativa da independência económica de cada mulher, associada a um espaço inviolável onde a sua identidade possa ser constituída. Nesta perspectiva, a entrada no mercado de trabalho por meio de um universo pleno de beleza, impulso, criação e subjectividade, traduz-se no incremento da auto-estima de Pilar.

Quase no final, o efeito terapêutico e reconstrutor de uma personalidade individual chega a ser, por momentos, adiado por Antonio, ao rasgar imagens do livro que lhe havia oferecido. Num gesto simbólico que revela a nudez das modelos renascentistas, a personagem masculina procura ridicularizar a gratuidade da exposição daquelas “mulheres gordas e desavergonhadas”, sublinhando o seu desdém e profundo desconhecimento por qualquer valor artístico. A perversão que associa ao feminino é seguidamente transposta para Pilar, pelo que,

na sua última agressão, Antonio rasga-lhe o vestido e obriga-a a prostrar-se nua na varanda de casa: “Agora todos os vizinhos te podem ver”, no que julga corresponder à ambição máxima de uma mulher que começa a demonstrar vontade própria. O que mais desejaria Pilar, para além dos olhares lânguidos e das demonstrações libidinosas de outros homens?

O clímax que potenciará a redenção de Pilar é atingido na cena mais dramática de *Te doy mis ojos*. O dilema “segurança de um matrimónio” versus “liberdade de um divórcio”, concomitante ao de inúmeras vítimas de violência doméstica, é concluído no momento da epifania ou do cansaço final: a incongruência de uma relação onde a violência é dominante. A decisão será, todavia, sustentada pela irmã e pelas amigas: “Tenho que olhar para mim própria”, assume Pilar, na percepção do que foi o abandono da sua vida e da sua pessoa, pela submissão a outrem. Antonio, por sua vez, constrange-se no silêncio que se instala na habitação. Ficarà só, no casamento que destruiu.

O filme de Bollaín, como o de Akerman, possibilita, assim, o desejado movimento alternativo nomeado por Laura Mulvey, na contradição da ordem dominante, na contestação a uma sociedade patriarcal, na direcção à espectadora essencialmente feminina. Centrando as suas câmaras no habitual lugar da invisibilidade (a mulher real), ambos personalizam vivências e obstáculos derivantes de uma condição específica de género. Nos dois casos citados, a defesa dos direitos das mulheres por meio de uma arte política, foi potenciada por mulheres-realizadoras, pelo que o apelo de Mulvey permanece actual, permitindo-nos mesmo chegar à seguinte conclusão: se a autoria feminina não é significativa de uma obra feminista, a sua probabilidade é também maior. Desta forma, ao aumento do número de mulheres a assumirem cargos de direcção, tanto na indústria como na arte cinematográfica, corresponderá um aumento do número de contestações aos valores dominantes e a uma estética misógina. A visibilidade atribuída à mulher real passará assim a ser exponenciada, tanto pela maior fluência na criação de personagens, como pela identificação de espectadoras.

Referências

AKERMAN, Chantal. Chantal Akerman on Jeanne Dielman. **Camera obscura**. Duke University Press, n.2, Durham, USA, 1977.

APAV. **Manual Alcipe – Para o atendimento de mulheres vítimas de violência**. Edição apoiada por: Governo dos Açores, Secretaria Regional do Trabalho e Solidariedade Social e Direcção Regional da Igualdade de Oportunidades. Açores: APAV, 2010.

BRADBURY, T.; LAWRENCE, E. Physical aggression and the longitudinal course of newlywed marriage. In: ARRIAGA; Oskamp, S. (Eds.). **Violence in intimate relationships** Thousand Oaks, CA: X.B Sage, 1999. p.181-209.

BRANDÃO, C. O mito de Perseu e o rito iniciático do herói. **Academia**. Goiânia: Universidade Federal de

Góias, 2010. Disponível em: http://www.academia.edu/1085662/O_mito_de_Perseu. Acesso em: 20 abr.2014.
KUHNS, A. **Women's pictures** – feminism and cinema. London: Verso, 1982.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, Oxford, v. 16, n. 3, p.6-27, Autumn 1975.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1998.

UMA em cada três mulheres da União Europeia é vítima de violência. **Expresso/Lusa** (Grupo Impresa), 4 de Março de 2014. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/uma-em-cada-tres-mulheres-da-uniao-europeia-e-vitima-de-violencia=f859183#ixzz2zFrms5hG>. Acesso em: 20 mar.2014.

Ana Catarina Pereira

Docente na Universidade da Beira Interior e doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimedia, com a tese *A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*, recentemente publicada. Investigadora do centro LabCom.IFP, é licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa e mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. É co-organizadora da obra *Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses* (2013) e autora do *Estudo do tecido operário têxtil da Cova da Beira* (2007). Interessa-se por estudos fílmicos feministas, filosofia do cinema e cinematografias minoritárias. E-mail: anacatarinapereira4@gmail.com

Recebido em: 22.09.2015

Aceito em: 14.05.2016