

ALONE TOGETHER: A OBRA DE MARIA KREYN EM PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS¹

Maria Luiza MORAIS DE AGUIAR²

Montez José OLIVEIRA NETO³

Catarina ANDRADE⁴

Centro Universitário Faculdade dos Guararapes, Jaboatão do Guararapes, PE

RESUMO

Este artigo empreende um estudo sobre o papel do feminino dentro das relações, sobretudo no que diz respeito a relacionamentos abusivos, e das convenções sociais que cercam essa figura, por meio de uma análise comparativa da pintura de Maria Krey, *Alone Together* e de obras do campo do audiovisual como as séries *The Catch*, *Grey's Anatomy* e *Scandal*, e o longa-metragem, *La vie d'Adèle*. Observa-se, tanto na pintura quanto nas imagens audiovisuais, uma maneira não explícita de retratar os relacionamentos abusivos por meio do enquadramento e da fotografia. Para pensar essas imagens tomaremos como base *A Câmera Clara*, de Roland Barthes, e *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault.

PALAVRAS-CHAVE: *Alone Together*; feminino; relacionamentos abusivos; ficção seriada; cinema.

“Ter paixões não é viver belamente, mas sofrer inutilmente”.

Clarice Lispector

Introdução

A autora da pintura que deu origem ao estudo deste artigo, Maria Kreyn, é uma pintora contemporânea, russa, nascida em uma família de imigrantes que chegaram aos Estados Unidos em 1989, quando ela tinha apenas quatro anos de idade. Sua pujante herança russa se destaca em suas pinturas e desenhos e ganha forma a cada ano. Kreyn explora os tons e a sensualidade da pele, expressões profundas, complexas e a

¹ Trabalho apresentado no IJ4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

² Estudante de Graduação 4º semestre do Curso de Rádio e TV do Centro Universitário Faculdade dos Guararapes-PE, email: morais_aguiar@hotmail.com.

³ Estudante de Graduação 4º semestre do Curso de Rádio e TV do Centro Universitário Faculdade dos Guararapes-PE, email: mtzolive@gmail.com.

⁴ Orientadora do trabalho. Professora Doutora do Curso de Comunicação Social do Centro Universitário Faculdade dos Guararapes-PE, email: cati.andrade@gmail.com.

individualidade humana. A artista gosta de retratar o simples e o dilacerante por diferentes ângulos. Em uma entrevista para o jornalista Vincent Zambrano, da revista *ArteFuse*, Kreyn disse: “*I make work that looks to infinty, that’s spiritually driven*”⁵.

A obra *Alone Together* foi apresentada ao grande público no dia 24 de março de 2016 pela a série exibida no canal americano ABC (*American Broadcast Channel*), *The Catch*, executada por Shonda Rhimes, produtora, criadora e roteirista de séries aclamadas como *Grey’s Anatomy* e *Scandal*. Também produtora executiva de *How To Get Away With Murder* e da já citada *The Catch*, Shonda ganha destaque na televisão estadunidense representando mulheres empoderadas⁶, minorias, relações inter-raciais e personagens LGBTQ’s. Sempre com o cuidado de deixar tudo natural, o mais livre possível de estereótipos. Em um discurso no *The Human Rights Campaign Gala 2015*, Shonda afirmou:

Estou fazendo a televisão parecer como o mundo é. Mulheres, negros e pessoas LGBTQ’s correspondem a mais de 50% da população. Isso significa que não há nada fora do comum. Estou fazendo o mundo da televisão parecer normal. Estou normalizando a televisão.

Ao longo dos seus 11 anos de carreira no canal ABC, Rhimes recebeu mais de 100 prêmios. Suas produções vão ao ar nas noites de quinta-feira, dando origem ao TGIT (*Thanks God It’s Thursday*), horário mais concorrido para a publicidade americana. O mais recente produto do TGIT é a série *The Catch*, que retrata a história de Alice Vaughan (Mireille Enos), dona de uma agência de investigação particular de fraudes e roubos, cuja vida se modifica quando descobre que o homem por quem se apaixonou, Benjamin (Peter Krause), se aproveitou de seus sentimentos, lhe deu um golpe e fugiu com tudo o que ela tinha. O contraste da relação de ambos pode ser analisado através do cartaz de divulgação da série, que dedica o primeiro episódio para tratar do quadro de Maria Kreyn.

Juntos, mas sozinhos

⁵ “Eu faço trabalho que olha para o infinito, que é dirigido espiritualmente” (tradução livre dos autores).

⁶ Suas quatro maiores produções têm mulheres como protagonistas, sendo duas delas negras, Viola Davis e Kerry Washington.



Figura 1: KREYN, Maria. Alone Together. Pintura a óleo. 20x11. 2012. Coleção da artista.

Em *Alone Together* (2012), KreyN destaca a dicotomia dos tons das peles. Em evidência, observamos uma mulher com palidez cadavérica, algo fora do comum, cuja provocação faz o espectador levantar questionamentos com relação as intenções da artista. A lividez nos direciona para a morte de um relacionamento, de uma alma e de um corpo. KreyN expõe isso através do título, onde a palavra “*alone*” representa a condição de ambos retratados no quadro pois, apesar da mulher estar explicitamente sozinha, o homem não enxerga sua solidão. A partir do momento em que ela propositalmente se afasta, ele já não mais contempla sua presença. E, talvez sem perceber, encontra-se sozinho.

Na análise da obra, sintetizamos todo o sofrimento que transborda da cena. No centro do quadro, uma mancha alaranjada é percebida na testa do rapaz nos levando aos seguintes questionamentos: seria uma ferida? Ela é recente? O que a provocara? Pouco pode-se responder, já que suas expressões não são reveladas e seu rosto não é evidenciado. Seu mergulho no pescoço da jovem, leva-o para a escuridão, onde ele sucumbe seu rosto e a metade de si desaparece. Encontra-se uma dependência unilateral da parte dele. Ao se perder no corpo da mulher, chafurda no interior do seu ser, onde entra em contato com o seu lado mais sujo, podendo ser a face à mostra ou a face que nos é ocultada. O rapaz aparenta esconder seus sentimentos privilegiando-se da posição corporal da mulher. Posição essa que parece incomodá-la.

A mulher conduz sua mão direita por entre os fios de cabelo do homem, colocando em dúvida sua ação de tentar afastá-lo ou trazê-lo em direção ao seu âmago.

Levando a atenção até a extremidade de sua mão, nota-se claras feridas, bem avermelhadas, em seus dedos, como reflexo de possível violência. Diante disso, somos encaminhados até o olhar melancólico em seu rosto, que se perde para fora da tela, criando o chamado ponto-cego, o *punctum*, que para Roland Barthes, semiólogo francês, é “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (1980, p. 53). Ou seja, o *punctum* é o ponto de efeito da imagem sobre o *spectator*⁷.

O olhar da mulher é vazio, de desamparo, de legítimo esgotamento. Um olhar perdido em meio a dúvidas, mistérios e tristezas, como um grito oprimido de socorro. Seus olhos levam-nos a pensar nas situações vividas e no número de decepções na dualidade entre o esgotamento físico e emocional. O vislumbre frígido condiciona o espectador a idealizar um relacionamento exaurido, limitando-os a uma convivência imposta e sem envolvimento emocional. Cria-se um ambiente desconfortável e sombrio, retratado no fundo da tela por tons mais escuros associados à figura do homem e tons mais claros na borda associados à fuga da mulher.

O tom da pele feminina é branco, todavia, ao levar o olhar até o nariz, percebe-se uma tonalidade ruborizada ali destacada. Estes tons são associados semiologicamente à índices⁸, que segundo Lúcia Santaella é o rastro “de alguma coisa que por lá passou deixando suas marcas” (2012, p. 14). Essas marcas podem ser vinculadas a uma agressão anteriormente destacada que desembocou em pranto. Após a apuração desses detalhes, é visível a retratação de um agressor e sua vítima. Uma mulher cujo abuso é de forma carnal e psicológica e que está presa às duas faces de um homem: aquela que ele transparece e a outra que oculta, que se prevalece na escuridão.

Segundo Michel Foucault a tela imóvel sobre a qual se traça, está talvez traçado, desde muito tempo e para sempre, um retrato que jamais se apagará (2000, p. 21). No quadro, observamos uma retratação que não será esquecida e, associada a ela, temos os abusos de um relacionamento cujas lesões serão perenes. Constata-se esse pensamento na observação retilínea às mediações do olho direito da mulher, onde, à primeira vista, somos englobados em um olhar triste e penetrante. Todavia, observando-se os detalhes, há a punção de olhos arroxeados. O olhar esquerdo tem tonalidades mais claras, mas ao

⁷ *Spectator*, segundo Barthes (1980, p. 17) “somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos”.

⁸ Índice, segundo Santaella (2012, p. 14) “o índice é sempre dual: ligação de uma coisa com outra”.

mesmo tempo é vítima de um nóculo que reforça, ainda mais, o testemunho da violência física, tornando-a mais vívida.

The Catch

A primeira comparação que pode ser feita do cartaz na Figura 2 com a pintura de Kreyn é fato de que o rosto do homem é retratado novamente pela metade, apagado pela intensidade da presença feminina. O posicionamento dos corpos expõe o poder por ela alardeado e a necessidade de sua existência para o complemento do outro. Em todo momento, não só a face, mas também o torso masculino se mostra incompleto. Ela torna-se a metade de seu corpo, de sua alma e de seu rosto, em uma cumplicidade afirmada pelo leve sorriso dele. Esse detalhe é ainda maior se observarmos a tonalidade de suas roupas. O preto do figurino realça o todo e não a singularidade de cada um.

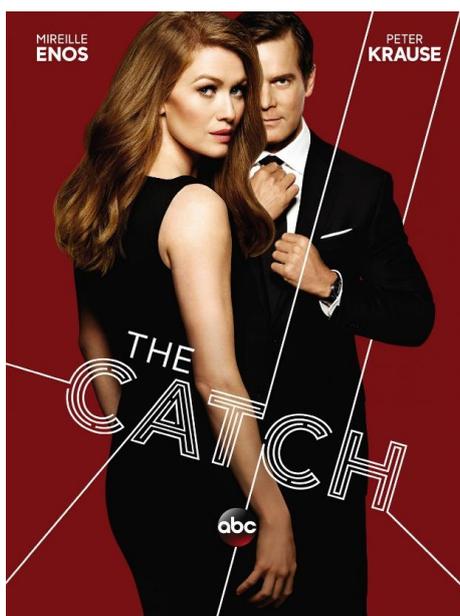


Figura 2: Cartaz de divulgação de The Catch.

Conhecendo profundamente os personagens envolvidos na imagem apresentada, temos uma panorâmica mais clara da situação. Alice Vaughan, após um ano de relacionamento, descobriu que Christopher era, na verdade, Benjamin e que seu envolvimento não passou de mais uma farsa, pois a especialidade dele é a aplicação de golpes. Alice se vê diante de um labirinto de seus sentimentos, retratado nas letras que

formam o nome da série no cartaz. A personagem dispensa suas energias na busca incessante pelo homem que a iludiu, sendo sugada por esse relacionamento abusivo.

Segundo a psicóloga Raquel Silva Barretto, mestranda em Saúde Pública pela ENSP/Fiocruz, na subárea Violência e Saúde, relacionamento abusivo “é aquele onde predomina o excesso de poder sobre o outro. É o “desejo” de controlar o parceiro, de “tê-lo para si”. Esse comportamento, geralmente, inicia de modo sutil e aos poucos ultrapassa os limites causando sofrimento e mal-estar”. No primeiro momento, Alice sofre o abuso sem ter conhecimento e, a partir do instante em que descobre a farsa, o abuso não diminui, pelo contrário, ele é intensificado pela busca dela pelo algoz. Alice se descobre em um ciclo vicioso onde, mesmo sabendo de sua subserviência a ele, não se desprende do contato direto por ainda estar presa à figura do Benjamin.

Alice se encontra em uma paixão tóxica, e, aos poucos, seu papel de mulher empoderada perde espaço, arrastando-a para uma fraqueza, uma quebra de confiança em si. Nota-se uma morte distinta entre Alice e a personagem da pintura. Enquanto a primeira morre voluntariamente ao subjugar-se em um relacionamento que acreditava ser perfeito, a segunda encontra-se em estado de prisão, não tendo controle de suas atitudes, pois é sugada pela existência do homem. Essa ideia é ratificada se analisarmos as cores de fundo das obras. No cartaz, é notório o predomínio da cor vermelha, que representa popularmente a paixão, reafirmando a existência da reciprocidade amorosa entre eles; diferentemente do fundo da tela de Kreyn, em que predomina o preto, tonalidade associada ao luto.

O cartaz, visto pelo prisma de Benjamin, remonta uma nova ótica. A ótica do oportunista onipresente e controlador que, por estar por trás da vítima, manipula suas atitudes facilmente. Ele tem uma ampla visão de quem ela é, o que ela faz e como se comporta. Uma visão privilegiada de quem tem o comando da situação como um aproveitador. Em contrapartida, Alice se posiciona de costas para o perigo e acredita que a visão dele é, segundo Charles Baudelaire, teórico da arte francesa, “o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador” (1996, p. 58).

A manipulação de Benjamin sobre Alice se observada com base na semiótica – para os quais os signos e as leis que regem sua geração, transmissão e interpretação constituem o principal campo de estudo – é reiterada pelas linhas brancas presentes no cartaz. Inicialmente a impressão que as linhas passam a ideia de uma trama envolvendo

a estória dos personagens. Porém, se observarmos a posição da mão de Benjamin e a sobreposição da linha que a acompanha, temos a associação imediata de um títere por ele comandado. Seguindo essa observação, a linha que surge no pulso de Alice retrata sua vulnerabilidade, colocando-a ali como uma grande peça desse teatro de marionetes que é um relacionamento abusivo.

Grey's Anatomy

Os abusos de um relacionamento também podem ser encontrados no âmbito profissional. A série *Grey's Anatomy* (2005) conta a estória de Meredith Grey, interpretada por Ellen Pompeo, jovem residente em medicina que herda da mãe o talento para a cirurgia. Ela se envolve com o neurocirurgião renomado Derek Shepherd, vivido por Patrick Dempsey, entrando, assim, em um romance turbulento, no qual Grey se esgota psicologicamente, levando-a a uma tentativa de suicídio. Na sequência exibida, o hospital onde ela trabalha é chamado para assistir vítimas de um acidente de balsa na cidade de Seattle. Um de seus pacientes, em estado de choque, se debate no limite do cais derrubando-a no mar. Grey, apesar de saber nadar, se desvai de forma voluntária. A cena é acompanhada da seguinte narração:

Like I said, disappearances happen. Pains go phantom. Blood stops running and people, people fade away. There's more I have to say, so much more, but I've disappeared.⁹

Anos depois, Meredith encontra-se casada e encarcerada em seu relacionamento. Depois de adular um estudo científico, em benefício do chefe do hospital, Grey sofre questionamentos de seu cônjuge, levando-os a uma calorosa discussão sobre confiança:

So, you can't trust me at work? That's easy: we just won't work together. I'm off your service. That's my consequence. If we wanna stay together [...] we just can't work together.¹⁰

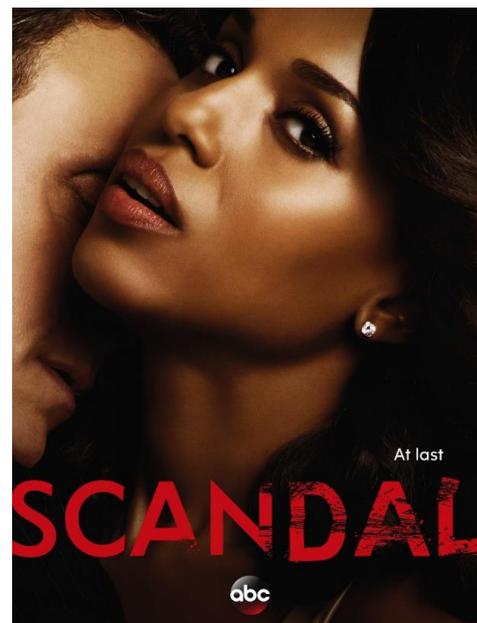
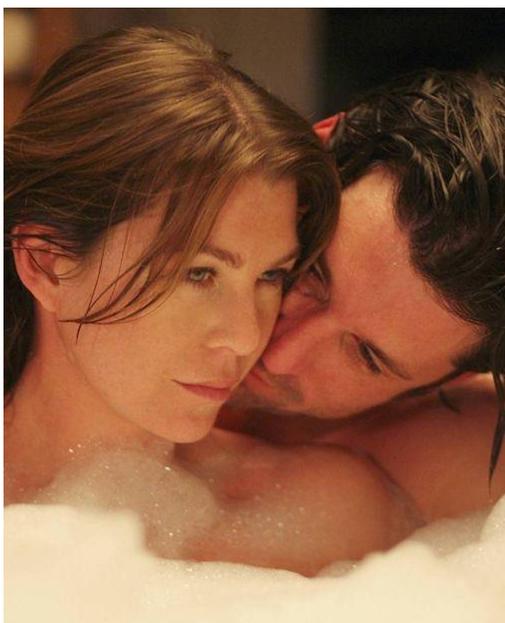
Na cena, Derek questiona o papel de Meredith como médica, mulher e mãe. Mais uma característica acentuada de um relacionamento abusivo. Ela, ao final do

⁹ Como eu disse, sumiços acontecem. Dores viram fantasmas. Sangue para de correr. E pessoas apagam-se. Tem muito mais que eu queira dizer, muito mais, mas eu desapareci (tradução livre dos autores).

¹⁰ Então você não pode confiar em mim no trabalho? Isso é fácil: nós não trabalharemos mais juntos. Estou fora dos seus serviços. Essa é minha consequência. Se quisermos ficar juntos [...] nós não podemos trabalhar juntos (tradução livre dos autores).

diálogo, renuncia seu papel profissional, aceitando o questionamento levantado por ele. A marca desse relacionamento exaurido é notória em várias, como na que iremos abordar na Figura 3, e segue o padrão já estabelecido no quadro de Maria Kreyn. O olhar de Meredith se assemelha ao da personagem do quadro de Kreyn: ambos criam o extracampo sutil, o *punctum*, levando o *spectator* a interrogar-se: o que visa? O que atormenta? Ele é um incômodo? Todas as perguntas podem ser respondidas se levarmos em consideração a estória contada. O olhar é melancólico, perdido, mas consciente de sua existência e de seu papel. Outro ponto de destaque é o uso das cores no fundo da imagem. Enquanto o fundo que acompanha o personagem masculino é escuro, o da mulher tem tons pastéis, associando à pintura de Kreyn, que usa os tons como a dissociação dos envolvidos.

O posicionamento dos corpos se torna, novamente, objeto de nossa atenção. Derek está da mesma forma que os personagens masculinos citados nas análises anteriores. Uma diferença mínima acontece nesta imagem: a face dele não é tão encoberta pela presença feminina, diferindo assim a situação do relacionamento. Ao não se esconder totalmente por trás de Meredith, dá-se a entender que ela consegue enxergar toda a personalidade dele e, de certa forma, aceita as condições por ele impostas. O sorriso no rosto e o olhar confiante de Derek reitera seu conforto com a relação, pois sabe da submissão e das inseguranças de sua esposa.



Figuras 3 e 4: Foto promocional de Grey's Anatomy e Cartaz promocional de Scandal.

Antes de iniciar seu relacionamento com Meredith, Derek apresentava condutas abusivas para as quais a protagonista fechou os olhos. Apelidando-o como *McDreamy* – um jogo de palavras que significa “Sr. Perfeito” – ela não mediu os prós e contras do comportamento demonstrado por ele. Um exemplo disso é o fato de Derek ser casado e começar a se envolver com Grey sem mencionar, desrespeitando sua cônjuge e o livre-arbítrio de Meredith. Ele optou, no início, voltar para sua esposa, porém continuou a controlar a vida amorosa da protagonista, fazendo-a parecer culpada da situação por ele criada. Após o divórcio, Derek passa a pressionar Meredith a casar-se, ter filhos e viver na casa planejada por ele em seus sonhos. Enquanto Grey, desacreditada de seu “amor”, nega as propostas de Derek, ele busca de todas as formas manipulá-la, usando a influência da melhor amiga dela.

O homem dos seus sonhos passa a ser aquele que a deixa ansiosa e incertezas, colocando-a em contato com seus medos mais profundos. Ao lado dele, pensou em suicídio, fuga e perdeu a sua juventude tentando sempre provar sua importância e seu espaço na relação. Meredith brigou com seus entes mais próximos por causa do homem que pensou ser o sonho de sua vida. A imagem promocional da série vende de forma romântica o relacionamento de ambos os colocando em uma situação íntima na banheira. Um erro da grande mídia ao romantizar relações onde não há reciprocidade igualitária de sentimentos.

Scandal

A igualdade emocional é também discutida na série *Scandal* (2012) tendo como protagonista Olivia Pope¹¹ (Kerry Washington), gestora de crises políticas e ex-funcionária da Casa Branca. Olivia é apresentada como uma mulher forte, empreendedora e bem-sucedida. Dona de uma empresa que cuida de escândalos políticos de forma não-convencional, a Olivia Pope Associados (OPA), Olivia é respeitada no âmbito profissional político e aclamada por seus clientes. Contudo, toda sua reputação sucumbe quando ela coloca em primeiro plano seu envolvimento com Fitzgerald Grant (Tony Goldwin), então Presidente dos Estados Unidos, conhecido

¹¹ Personagem inspirada em Judy Smith, uma das mais famosas profissionais do ramo nos EUA, a especialista em gerenciamento de crises trabalhou na Casa Branca durante a gestão de George H. W. Bush (41º Presidente dos Estados Unidos) e hoje divide seu escasso tempo entre resolver os problemas de clientes do alto escalão da política mundial, celebridades e assessorar Shonda Rhimes na produção da série.

como Fitz. Ele foi eleito, segundo a estória, com a ajuda profissional de Olivia devido a competência dela durante as campanhas da corrida presidencial.

O poder de Olívia transborda na cena retratada no cartaz na Figura 4. Seu olhar convicto provoca o espectador a envolver-se na trama como testemunha de sua ascensão. Este olhar difere dos apresentados anteriormente, pois é um olhar de triunfo, não de dominante, mas de dominadora. O sorriso acompanha a personagem, indicando a satisfação de se encontrar nesta situação. Outro ponto a se observar, é a posição dos corpos. Na pintura de Kreyn, é perceptível a localização de cada personagem. A mulher está no lado esquerdo da obra e o homem, no lado direito. Ao apresentar uma ordem invertida, conclui-se que o conceito é o empoderamento de Olívia e a proposta da imagem é indicar a submissão do homem a ela. A confirmação da ideia vem com a legenda *At Last* – finalmente – que demonstra a conquista do seu poder.

O rosto do Presidente segue o padrão estabelecido dos personagens masculinos nas imagens apresentadas. Enquanto notamos o rosto de Benjamin pela metade, o de Derek por inteiro, o de Fitz está eclipsado pela soberania de Olívia. Contrapondo com a obra de Kreyn, que possui o personagem masculino envolvido por dúvidas, a face de Fitzgerald está mergulhada no pescoço dela sem hesitação. Por estar com olhos fechados, mostra o prazer dele por achar que tem aquela mulher ao seu lado de forma exclusiva. Essa circunstância é agravada por ele estar por trás do corpo de Olívia, acabando com sua chance de obter uma visão periférica. Apesar de não enxergar o que se passa às suas costas, Olívia tem segurança de sua posição.

A evidência da inversão de valores da imagem em relação a obra é notada pela pele esquelética, antes encontrada na figura feminina e agora observada na representação do homem, mostrando mais uma vez a dependência de Fitz para o complemento de sua personalidade. O branco ganha destaque ao ser envolvido pelo cenário obscuro apresentado na imagem. Este cenário exemplifica a condição sufocante em que o relacionamento se encontra.

No decorrer da série, a estória foca nos desencontros de Fitz e Olívia e sua luta para firmarem um relacionamento complicado e, até então, proibido. Fitzgerald é um pai de família e casado cujo cargo requer uma reputação impecável. Olivia, apesar de ter uma presença marcante, ao lado de Fitz, rende-se ao desejo da normalidade, vendido por ele, sonhando com uma vida tranquila, fazendo geleia de morango. Muitas vezes, Fitz impõe seus sonhos a Olívia colocando-a em posição de escolha entre uma carreira bem-

sucedida ou um relacionamento pacífico. Este relacionamento é defendido por muitos fãs da série, cultivando assim, mais uma vez, a romantização dos relacionamentos abusivos na grande mídia.

Estando presa nesta condição, Olívia conhece Jake Ballard (Scott Foley), Chefe de Segurança da Marinha Americana, vivido por Scott Foley, e começa a se envolver com ele. Não sabendo que este segue ordens do pai dela, Rowan Pope (Joe Morton), Olívia se encontra vítima de um relacionamento forjado. O plano foi criado por Rowan para afastá-la do presidente e deixa-la menos influente com o Chefe de Estado. Papa Pope, como é conhecido, é comandante de uma inteligência secreta chamada B613¹², cuja função é a vigilância invasiva sobre os cidadãos e corporações. Ele usa dessa vantagem para benefício próprio, matando pessoas influentes ou não, mas que, de algum modo, atrapalha sua forma de comandar seus interesses. No âmbito pessoal, Rowan ignora parentesco com sua filha e, muitas vezes, a ameaça e a diminui, abusando de forma psicológica.

Desprendendo-se de seu pai e de Jake, Olívia assume publicamente seu relacionamento com o presidente, que se divorcia de sua esposa. Ambos passam a viver como um casal publicamente e Olívia muda-se para a Casa Branca. A rotina, por um momento, preenche o vazio deixado pelo trabalho e amigos. Entretanto, em um momento de reflexão, Olívia se vê gerenciando jantares e roupas de forma supérflua e impessoal, tornando-a um objeto de adorno, uma mulher-troféu com a qual Fitz se exibia fazendo-a modelo de perfeição. A “normalidade” da vida sonhada por ele a consome e ela o abandona, criando sua liberdade e retomando as rédeas de sua vida. Essa decisão deixa Rowan insatisfeito, fazendo-o a seguinte afirmação:

You stood on the mountaintop. The ring of fire was around you. You played him like a fiddle. You held power in your hands. You were power. You had the Oval. My baby had the Oval. You were running the place and he was clueless! Tell me I'm wrong.¹³

O sonho dele era ter a filha comandando o país, ignorando o bem-estar dela, se preocupando com o *status* social que o poder representa. Olívia se torna vítima de um amor entorpecente e de uma relação paterna frustrada. Fitz a deseja e seu pai a manipula como um brinquedo em seus respectivos mundos. Logo, a personagem, apesar de ter

¹² Referência ao planeta B612 do livro *Le Petit Prince*, de Antoine de Saint-Exupéry. No livro, o planeta é comandado pelo personagem principal.

¹³ Você esteve no topo da montanha. O anel de fogo estava ao seu redor. Você tocou ele como se fosse um violino. Você segurou o poder nas suas mãos. Você era o poder. Você tinha o Salão Oval. Meu bebê tinha o Salão Oval. Você comandava o lugar e ele não tinha noção. Diga que eu estou errado!

uma forte personalidade e amor-próprio, termina sendo afetada por várias cicatrizes de abusos psicológicos sofridos pelos homens que a cercam, desencadeando em um vazio existencial e emocional.

La vie d'Adèle

Este vazio é uma grande liga para os relacionamentos abusivos, onde a vítima torna-se uma presa fácil, de um falso amor e um falso afeto, por estar em uma condição de questionamento e conflitos internos. O conflito mencionado é retratado no filme *La Vie D'Adèle* (2013) de Abdellatif Kechiche, diretor francês conhecido pela sua abordagem no cinema *beur*¹⁴. O longa-metragem conta a história de Adèle (Adèle Exarchopoulos), jovem em processo de crescimento pessoal e descoberta de sua sexualidade. Ela, como qualquer adolescente, vive um momento de incertezas em relacionamentos familiares, em suas amizades e amores. Ao saber que Thomas (Jeremie Laheurte), um garoto de sua escola, nutre uma paixão por ela, suas amigas a incentivam a investir nele. Adèle aceita a pressão e se envolve com o rapaz.

Depois de muita insistência da parte de Thomas, os dois se relacionam sexualmente. Na Figura 5, nota-se um dos últimos *takes* da cena onde temos a representação, até então, mais semelhante ao quadro de Maria Kreyn. Adèle tem o olhar triste sempre reiterado nas imagens estudadas. É um olhar de desconforto, fuga e melancolia que sempre prende o *spectator* na busca do conhecimento da vivência do personagem. O rosto masculino é mais uma vez colocado como um objeto que necessita de complemento, dependente da existência feminina.

¹⁴ “O cinema *beur* tem sido definido como um cinema de identidade comunitária” (ANDRADE, 2012, p. 5). Esse termo se refere ao trabalho de cineastas magrebinos que cresceram na França. Segundo Tarr, (2005, apud BERGHAHN, 2006) dominando o cinema francês reproduzindo hierarquias étnicas fundadas na suposta supremacia da cultura e da identidade brancas metropolitanas.



Figura 5: Captura de tela de *La Vie d'Adèle*.

Outro padrão comprovado é a lividez na pele da mulher, sempre indicando a sensação da morte interior que transborda e grita por socorro através de seu olhar, diferentemente do tom dos personagens masculinos que indica presença e vividez. O esquivamento de Adèle é muito marcante na fotografia, sendo uma representação visceral e clara do desconforto da personagem com o momento de intimidade. Desconforto que não é notório para o rapaz, cujo semblante de prazer é visível. Entretanto, é um prazer egocêntrico, reafirmado por seus olhos fechados e apáticos. Seu mergulho na nuca de Adèle evoca a fome pelo regalo que o cega, fazendo-o esquecer do momento à dois. Somos apresentados a dois indivíduos em cena, todavia, nenhum deles realmente se encontra presente, retratando assim a perda de almas conjuntas, fruto de uma convivência “forçada”.

Após a experiência com Thomas, Adèle sente-se usada e percebe que o seu vazio condicional permanece da mesma maneira. Este vazio parece justificável por ela não ter conseguido se envolver de forma profunda com o rapaz. O filme, em sua sequência inicial, mostra uma leitura em sala de aula do livro *La vie de Marianne*, de Chamblain de Marivaux¹⁵. Um trecho do romance identifica a situação emocional da protagonista: “[...] *et que je m'en allais avec un coeur à qui il manquait quelque chose, et qui ne savait pas ce que c'était*¹⁶”. O vazio e questionamentos de Adèle continuam até o primeiro ato do filme, quando então ela conhece Emma (Léa Seydoux), uma jovem

¹⁵ Jornalista, dramaturgo e romancista francês.

¹⁶ “[...] E que estava indo embora com algo faltando em meu coração que não sabia o que era” (Tradução livre dos autores).

artista, intelectual e refinada que conquista, com sua companhia e charme, o afeto da protagonista.

A trama avança para o envolvimento amoroso de ambas e o preenchimento da até então vazia vida de Adèle. Ela é apresentada a uma vivência de descobertas, intelecto e cumplicidade ao lado de Emma. Logo, percebe que a sua insatisfação com a vida era fruto de uma cobrança delimitada pela sociedade em torno de um relacionamento “perfeito” e heterossexual, sempre pautado na presença da figura masculina. No segundo ato do longa, um personagem amigo de Adèle e Emma aborda este assunto ao tratar do êxtase presente nas feições femininas dentro da pintura. Ele é embasado na argumentação que o êxtase do homem é raramente visto sem a presença feminina. Entretanto, a pintura de Kreyn leva o êxtase para a face contrária do prazer, apresentando sempre o limite de posse e paixão de forma dual e dilacerante.

O abuso no filme é retratado em primeiro plano por meio das cobranças das convenções sociais, que estabelecem como certo e prazeroso um único tipo de relacionamento. Em segundo plano, Adèle acredita ter que provar para a sociedade que vai de encontro com essas condições estabelecidas. Em terceiro plano, observa-se a insistência abusiva de Thomas no breve envolvimento e de seu proveito usurpador. Por último, quando Adèle admite uma traição, colocando-se como vítima de um exílio criado por Emma, o relacionamento delas chega ao fim e a protagonista se vê diante de uma situação cíclica, mas ainda presa ao amor. Marivaux afirma: “*Apparement que l'amour, la première fois qu'on en prend, commence avec cette bonne foilà, et peut-être que la douceur d'aimer interrompt le soin d'être aimable*¹⁷”.

Considerações finais

Em suma, a obra de Maria Kreyn vai de encontro aos pensamentos desvelados nos quatro produtos audiovisuais, mostrando por uma mesma ótica, estórias diferentes mas com o mesmo embasamento e contexto social. Apresentamos uma relação perturbadora, outra voluntária, uma renunciante, uma prisional e outra imposta, respectivamente, e como essas são refletidas nas imagens analisadas. Consideramos sempre a objetificação dos envolvidos e os conceitos em que estão inseridos. Maria Kreyn, Shonda Rhimes e Abdellatif Kechiche são representantes de minorias sociais e

¹⁷ “Aparentemente o amor na primeira vez que ele toma conta de nós, começa com essa boa fé e pode ser que a doçura de amar interrompa o cuidado com quem nós amamos.

colocam, em primeiro plano, como essas se sobrepõe a seus problemas e ganham espaço com sua voz ainda fraca em uma sociedade sufocante.

Também foi problematizado o uso das mídias e sua influência nessas relações, destacando a romantização da vítima e seu agressor, levando a massa a uma atitude complacente em relação à problemáticas similares. Há sempre uma dissimulação do amor perfeito e dos príncipes encantados enaltecidos pelos contos de fadas, vivendo sempre uma vida à dois, onde a linha tênue do amor e ódio é levada aos seus limites. Portanto, o opressor acaba tendo uma vantagem e faz a vítima prisioneira de si e de uma vida vendida de forma romantizada. A arte se torna, além de uma forma de expressão da individualidade, um meio de provocações e reflexões do coletivo, nos colocando diante “do que para nós é diferente” e exercitando a empatia humana que perdemos no cotidiano. A arte possibilita a aproximação do indivíduo, favorecendo o reconhecimento de suas distinções, como produtos artísticos e estéticos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Catarina. *Cinema e fronteira: mapeando tensões no cinema francês contemporâneo*. Fortaleza: Intercom, 2012.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BERGHAN, Daniela. *Beur cinema*. Disponível em: http://www.migrantcinema.net/glossary/term/beur_cinema/. Acesso em 20 mai. 2016
- BRANDÃO, Liv. *Inspiradora de ‘Scandal’, Judy Smith fala sobre o trabalho na série*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/inspiradora-de-scandal-judy-smith-fala-sobre-trabalho-na-serie-10330003#ixzz4A0GbDxlg>. Acesso em 16 mai. 2016.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- JOHNSON, Ted. *Shonda Rhimes Talks of ‘Normalizing’ TV at HRC Gala*. Disponível em: <http://variety.com/2015/scene/vpage/shonda-rhimes-talks-of-normalizing-tv-at-hrc-gala-1201453128>. Acesso em: 9 mai. 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *Cartas a Hermengardo 26-07-1941*. Rio de Janeiro: Jornal Dom Casmurro, 1941.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de. *La vie de Marianne*. França, Paris, Gallimard, 1731.
- NOVAIS, Moema. *Psicóloga explica relacionamentos abusivos: o que é e como lidar com essa situação*. Disponível em: <http://www.reporterunesp.jor.br/psicologa-explica-relacionamentos-abusivos-o-que-e-e-como-lidar-com-essa-situacao>. Acesso em: 9 mai. 2016.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- SUPER, Redação. *Percurso da luz provoca inversão da imagem*. Disponível em: <http://super.abril.com.br/tecnologia/percurso-da-luz-provoca-inversao-da-imagem>. Acesso em: 23 mai. 2016.
- ZAMBRANO, Vincent. *15 Questions for artist Maria Kreyn*. Disponível em: <http://artefuse.com/2012/09/07/15-questions-for-artist-maria-kreyn>. Acesso em: 6 mai. 2016.