

**TEATRO DO MUNDO | 11**

**O Estranho e  
o Estrangeiro no  
Teatro**

**Strangeness and  
the Stranger in  
Drama**

# Ficha Técnica

**Título:** O Estranho e o Estrangeiro no Teatro  
Strangeness and the Stranger in Drama

**Coleção:** Teatro do Mundo

**Volume:** 11

**ISBN:** 978-989-95312-8-4

**Depósito Legal:** 412190/16

**Edição organizada por** Carla Carrondo, Cristina Marinho e Nuno Pinto Ribeiro

**Comissão científica:** Armando Nascimento Rosa (ESTC/IPL/CETUP), Cristina Marinho (FLUP/CETUP), Gonçalo Canto Moniz (dDARQ/CES/UC), João Mendes Ribeiro (dARQ, UC/CETUP), Jorge Croce Rivera (UÉvora), Nuno Pinto Ribeiro (FLUP7CETUP)

**Capa | Foto:** ©Hugo Marty, Bartabas et Sa Troupe Zingaro

*On achève bien les anges* - 2016

**Projeto gráfico:** Suellen Costa

**1ª edição:** julho de 2016

**Tiragem:** 100 exemplares

© Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

Todos os direitos reservados. Este livro não pode ser reproduzido, no todo ou em parte, por qualquer processo mecânico, fotográfico, eletrónico, ou por meio de gravação, nem ser introduzido numa base de dados, difundido ou de qualquer forma copiado para uso público ou privado – além do uso legal com breve citação em artigos e críticas – sem prévia autorização dos autores.

<http://www.cetup2016.wix.com/cetup-pt>

# ADÈLE OU O FETICHE DA VIDA, UMA ANÁLISE DE LA VIE D'ADÈLE DE ABDELLATIF KECHICHE

Ricardo Branco  
Universidade Nova de Lisboa



Adèle sai de casa e o espectador acompanha-a enquanto ela desce a rua, ajeita as calças ao seu corpo – está atrasada. Abdelatif Kechiche inicia o seu filme com uma construção daquilo que é a rotina da jovem rapariga que protagoniza o seu filme; uma aula, grandes planos nas caras de vários alunos – uma rapariga lê em voz alta ‘je suis femme et je compte mon histoire’, eles leem La Vie de Marianne de Marivaux, mas não é a história de Marianne que vai ser contada – é a de Adèle. O seu gesto de ajeitar as calças é

retomado mais tarde, ele é um traço que define a personagem e o espectador vai construindo a sua concepção de Adèle – no seu gesto, na sua expressão, mas sobretudo no seu olhar.

Logo nos primeiros dez minutos de filme a linguagem de Kechiche começa a ficar clara – o seu enquadramento, a sua obsessão pelo rosto: pelo grande plano; Adèle come e vemos os cantos da sua boca sujos do molho da bolonhesa, ela arrotta, ela usa a sua mão para limpar a cara – o espectador foca-se na sua boca (a fixação oral para Kechiche é evidente): Adèle come com voracidade e o espectador observa-a, talvez intrigado, embarcando numa viagem de voyeurismo que Kechiche deixou transparecer para a sua imagem, para o seu discurso – talvez ele próprio se sinta voyeur das suas personagens.

O espectador observa Adèle dormir, de boca aberta e a babarse, deitada sobre a barriga, a câmara filma-a pelas nádegas ou em grande plano sobre a sua cara inanimada – não é Adèle quem conta a sua história, mas sim o seu rosto e o seu corpo; é um contrato que o realizador estabelece com o seu espectador, ele obriga-o a mover-se, a observar Adèle, a ser seu cúmplice. O cineasta filma a baba, as lágrimas e o ranho da sua personagem, Kechiche filma o que há de mais fisiológico e físico na procura daquilo que é metafísico, transcendente – uma alma, um espírito.

No primeiro encontro com Emma – o amor à primeira vista de que se falava numa aula anterior: a predestinação; os olhares cruzam-se e a câmara mantém-se no rosto de Adèle, para que o espectador se perca também no momento e não se aperceba, tal como ela, dos carros que arrancam atrás de si – que a fazem recuar, a câmara acompanha-a. Este momento conduz a um marco na vida da protagonista, a descoberta do seu desejo, mais tarde, sozinha no seu quarto, a protagonista sente o seu corpo, masturba-se – Emma toca-a, mas não está verdadeiramente lá: o espectador mergulha na mente da protagonista, este é um lugar que só o cinema pode representar, e Kechiche usa-o para que o espectador invada o desejo de Adèle e se relacione com ele, por alguma vez ter experienciado essa descoberta também.

A acção da narrativa em *La Vie d'Adèle* evolui e acontece sempre no grande plano e dessa forma, Kechiche constrói um filme que depende inteiramente da relação do espectador com a sua protagonista, da compaixão por Adèle ou pela aproximação à sua

busca por uma identidade. Se para Laura Mulvey o grande plano estava ligado a uma 'feminização' do cinema - pois ele era demarcado por uma ocorrência nas personagens femininas do cinema clássico, como uma pausa narrativa ou até uma distração – La Vie d'Adèle poderá ser um dos filmes mais femininos na história do cinema.

O momento em que Adèle beija pela primeira vez uma rapariga, a sua colega de turma Amélie, é um momento crucial na narrativa; Adèle acende um cigarro – a chama do isqueiro desperta o seu desejo, as unhas de Amélie estão pintadas de azul: este é o primeiro passo de Adèle em direcção à liberdade (já Kieslowski associou essa cor à liberdade, anteriormente, mas ele simboliza também a cor do cabelo da rapariga por quem Adèle se vai apaixonar). É a primeira vez que vemos Adèle sem fome depois desse instante, o grande plano sobre o seu rosto – o seu olhar distante, noutra lugar.

Se por um lado Kechiche explica a sua obsessão pelo grande plano como a forma de ele pensar o seu cinema, a sua estória, por outro lado podemos pensar que esta planificação o aproxima de uma banda desenhada, tal como aquela que inspirou o argumento de Kechiche. O grande plano aproxima as imagens de Kechiche de uma sensação de *stillness* no tempo, a pausa a que Laura Mulvey se referiu nos seus ensaios; ele aproxima a sua linguagem cinematográfica a um retrato, à própria fotografia. Christian Metz, no seu ensaio *Photography and Fetish* - além de enumerar as várias diferenças entre o cinema e a fotografia – explora uma aproximação da fotografia ao conceito de fetiche; para ele, o cinema é um enorme catalisador de fetichismo, mas nunca poderá ser um fetiche devido à sua condição demasiado efémera e à sua rapidez de substituição de uma imagem (fotografia) por outra. Kechiche, com a sua construção imagética, vai aproximar as suas próprias imagens à qualidade de fotografias – um fora de campo completamente esquecido e anulado pela expressão do rosto de Adèle que transparece todas as suas emoções, de uma matéria quase projectiva como a de um fora de campo de uma fotografia. Kechiche coloca o espectador numa posição de voyeur e tenta ir além do apelo ao fetichismo, mas ao próprio fetiche; fazendo o espectador desejar poder levar a experiência fílmica consigo no bolso, ou na carteira, tal como uma fotografia.

Quando Adèle vai a um bar gay com o seu amigo do liceu, ela depara-se com a liberdade do amor, o quão confortáveis estão aqueles rapazes na sua pele; ela observa o outro lado, um bar lésbico, através de um vidro – o despertar da curiosidade, este vidro é outra barreira que Adèle tem de ultrapassar no caminho para a sua libertação. O tempo passa, o amor floresce no rosto de Adèle – num parque florestal luz solar jorra por entre os seus lábios e os de Emma: elas estão apaixonadas; numa cena em que visitam um museu, Adèle intrigada com o novo mundo: numa das vitrines o seu reflexo funde-se com a imagem de Emma.



Do seu habitual grande plano há um corte para um plano mais aberto: os dois corpos nus de Adèle e Emma – a mais longa cena de não é a emoção do rosto de Adèle que conduz a acção, mas sim os corpos das personagens entregues ao seu desejo: uma dimensão extremamente carnal, Adèle faz amor tal como come, vorazmente. A deformação do tempo e os vários cortes da sequência afasta o filme da sua *stillness*: mas a sua forma permite que este momento seja quase (como) imprimido na mente do espectador tal como uma memória fotográfica; ela é tão íntima que afirma o espectador, mais do que qualquer outra cena, na sua condição de voyeur; ela move-o e deixa-o desconfortável, porque ele está também nos braços de Emma e de Adèle, ele também já amou dessa forma.

As sequências dos jantares familiares são de um paralelismo cómico, quase demasiado irónico – Kechiche torna explícito que o

seu filme também é político: ele comenta a enorme diferença de classes na França e aplica-a à educação de cada uma das suas personagens – Emma que quer ser artista e Adèle que prefere seguir uma carreira mais estável e financeiramente mais segura; a liberdade sexual no lar de Emma e a mentira no lar de Adèle; as ostras que Adèle rejeita como algo que não pertence ao seu mundo e a mesma bolonhesa que lhe continua a sujar os cantos da boca. Mais tarde no aniversário de Adèle, ela dança para o espectador como quem faz uma pose para a fotografia, ouve-se uma música ‘*i follow you deep sea, baby*’, Adèle está submersa num mar azul, que é o do seu amor e da sua liberdade.

A elipse temporal conduz ao segundo capítulo da vida de Adèle – é o primeiro momento que Kechiche mostra o órgão sexual da sua protagonista, ela posa para Emma que já não tem o cabelo azul: ele está loiro, como se a cor se tivesse desvanecido; subtilmente ele mostra-nos a nova rotina de Adèle, os papéis que cada uma representa na sua relação estão impostos, elas são adultas – Kechiche é cruel na forma como demarca a passagem do tempo, não foi só o azul do cabelo de Emma que se desvaneceu, mas também o encanto, a magia da relação.

Adèle prepara o jantar para os amigos de Emma – uma tela no jardim tela no jardim mostra-nos um grande plano do rosto de Louise Brooks, a sua personagem Lulu, uma prostituta; o ano é 1929, o filme é mudo: *Pandora's Box* de Pabst – um filme sobre a liberdade sexual e o primeiro na história do cinema a ter uma personagem abertamente lésbica; não é só isso que o aproxima ao filme de Kechiche, mas também a elevação da expressão do rosto acima de qualquer palavra, o grande plano.



O espectador sente o desconforto de Adèle logo desde o início do jantar, ela sente-se desenquadrada, intimidada – Emma defende-a, diz que ela é uma boa escritora; todos comem de forma voraz a bolonhesa que Adèle preparou, como se as suas pretensões caíssem por terra, Adèle leva-os a uma experiência de desejo – eles falam sobre prazer feminino enquanto comem. Quando voltamos a ver Adèle a dançar, ela não dança com o mesmo entusiasmo de quando tinha dezasseis anos – na tela ao fundo uma mulher tomada pelos cíumes – Adèle observa Emma que está próxima de uma outra mulher. Mais tarde enquanto Adèle arruma a cozinha, Emma lê sobre um pintor que Adèle não se lembra de ouvir falar – elas falam sobre as suas formas de ser feliz: Adèle confirma o que o espectador suspeita, ela é feliz a satisfazer o outro; Emma recusa fazer amor com Adèle, não importa se ela está ou não com o período, mas sim que Kechiche quis mostrar isto ao espectador, depois de o ter exposto a várias sequências de sexo no primeiro capítulo da sua estória. Adèle vira-se de costas para Emma, o grande plano sobre o seu rosto – o ciúme invade-a.

É este ciúme e a dúvida em Adèle que a levam a trair Emma – isso e a carência: Adèle volta a sentir-se desejada; uma professora do liceu de Adèle, muito anteriormente, tinha avisado o espectador de que a tragédia era inevitável – Adèle grita ‘Que vou fazer sem ti?’, enquanto Emma a expulsa de casa. Em pânico ela chora pelas ruas, o ranho escorre-lhe pelo nariz; mais tarde, mergulhada no mar, os seus cabelos ganham tons de azul – à noite, os pesadelos impedem-na de dormir: afinal este era um retrato de uma relação amorosa que acabou, algo que já foi e que já não é, o princípio base da fotografia.

No seu livro *Câmara Clara*, Roland Barthes fala-nos do conceito de *punctum* - sendo uma palavra que significa picada, para Barthes - o *punctum* de uma fotografia seria o ponto que fere o espectador, aquele que mexe com ele, mesmo que seja mais tarde quando ele já não olha o objecto. Em *La Vie d'Adèle*, o *punctum* não é a cena da discussão em que a relação termina, mas o reencontro no café onde Emma procura um fechamento para a relação que partilharam outrora; na entrada do café uma luz azul tinge o cabelo loiro de Emma que por momentos faz o espectador recordar a magia daquele amor – Emma ainda deseja Adèle, mas está com

outra pessoa agora. Depois desta cena o espectador reconhece que a escolha de Emma é quase uma escolha sociopolítica: ela nega o seu forte desejo por Adèle – aquele que surgiu como predestinado, quase sobrenatural de intenso e instintivo – para ficar com uma rapariga da sua classe, que pinta também. Jean-Philippe Tessé, num artigo para os *cahiers du cinema*, disse sobre Adèle:

‘Adèle est une ogresse comme les affectionne Kechiche, elle satisfait par sa voracité nutritive et sexuelle l’obsession quelque peu monstrueuse du cineaste pour la gloutonnerie (on ne compte plus gros plans des bouches qui avalent et se salissent).’<sup>1</sup>

Adèle é a personagem mais conhecida do cinema francês, a rapariga jovem e comum; no entanto, esta cena assombra o espectador como uma tragédia e isso é porque Kechiche eleva a sua personagem a uma dimensão heróica – Adèle já não é uma jovem comum, o espectador voyeurista afeiçoou-se a ela, ele sente que a conhece e reconhece-se também.

Numa entrevista ao mesmo crítico dos *Cahiers du Cinema*, quando questionado sobre o plano final do seu filme, Kechiche responde que

‘Dans la dernière scène elle prends conscience que son amour est mort, et qu’il n’en reste qu’une trace sous la forme d’une oeuvre, celle d’Emma. Il reste quelque chose, et c’est tragique parce que ce qui reste, c’est un tableau accroché sur un mur, c’est-à-dire beaucoup et rien. Mais je vois la fin comme quelque chose de plus ouvert, puisqu’elle va se reconstruire. D’autres perspectives s’offrent à elle. Ce jour-là un garçon est sorti dans la rue pour la suivre, mais elle a pris un autre chemin : on est encore da la prédestination. Et Adèle a écouté ce qu’a dit ce garçon : ‘voyage, vis ta vie’. Ce qui m’intéresse dans ces personnages, au-delà de la sexualité, c’est qu’ils sont des personnages forts, généreux, libres, éprouvés aussi. Pour moi,

---

<sup>1</sup> TESSÉ, J. (2013). Le coeur battant. *Cahiers*, 693. p. 8

admirables par leur liberté. Ils ne refusent pas leur appétit. Adèle a ce courage-là, c'est une héroïne.<sup>2</sup>



É trágico porque o que resta é uma pintura numa parede, uma imagem estática: um retrato. Adèle aceita que o seu amor morreu, mas o espectador teme que ela nunca viverá outro amor como aquele e isso assombra-o. Ela levava um vestido azul à galeria que entra em sintonia com o tom dos quadros antigos de Emma, mas ela agora pinta com o vermelho. Adèle abandona a galeria, a sua história terminou, ela entra numa rua desconhecida: não é só da galeria que ela se afasta, mas também da câmara pela primeira vez – ela vira as costas ao espectador, que observou o seu rosto de perto durante três horas (mas que foram cerca de dez anos), e afasta-se do seu olhar voyeur para (enfim) o abandonar.

---

<sup>2</sup> TESSÉ, J. (2013). Tomber la masque. *Cahiers*, 693. p.16

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BARTHES, R. (2007). *Câmara Clara*. Edições 70. Lisboa.
- BAUMANN, F. (2013). La Vie d'Adèle 1 et 2. Plein la bouche. *Positif*, 632: 16-18
- BÉGHIN, C. (2015). Le sujet qui fâche. *Cahiers*, 714: 20-23
- MULVEY, L. (2006). *Death 24x a Second*. Reaktion Books Ltd, Londres.
- METZ, C. (1985). Photography and Fetish. *The Mit Press*. 34: 81-90
- TESSÉ, J. (2013). Tomber la masque. *Cahiers*, 693: 10-16
- TESSÉ, J. (2013). Le coeur battant. *Cahiers*, 693: 6-8

