



O PAI DE ADNAN
ABU ADNAN

de
Sylvia Le Fanu

caderno redigido
por
José Bertolo

SINOPSE e ficha técnica	01-02
CONTEXTOS - O AUTOR.....	03
QUESTÕES DE CINEMA	04-17
ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA	18-19
ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA	20-22
DIÁLOGO COM OUTROS FILMES	23-25
DIÁLOGOS COM OUTRAS FORMAS ARTÍSTICAS	26-29
QUESTÕES PEDAGÓGICAS	30-31

Abu Adnan / O Pai de Adnan

realização: Sylvia Le Fanu



SINOPSE

Sayid e o seu filho Adnan são refugiados sírios que procuram habituar-se à vida na pequena cidade dinamarquesa em que agora se encontram. Sayid, que era médico na sua cidade natal, está actualmente empregado num pequeno supermercado de rua. Nas horas vagas, o sírio aprende dinamarquês e passa tempo com o filho, com quem não perde um jogo do AC Milan na televisão. Mas à medida que o jovem Adnan vai assimilando a língua e a cultura dinamarquesas, surge uma nova e inesperada distância entre o pai e o filho que, outrora, haviam sido inseparáveis. Perante a possibilidade de perder a companhia do filho, Sayid vê-se obrigado a tomar medidas que garantam a permanência dos laços familiares que os unem.

Ficha técnica

Nacionalidade: Dinamarca

Duração: 25 minutos

Estreia: 7 de Agosto de 2017 (Dinamarca)

Realização: Sylvia Le Fanu

Argumento: Mads Link Knudsen e Sylvia Le Fanu

Fotografia: Emil Aagaard

Música: Patricio Pock-Steen Fraile

Montagem: Tue Sten Eskildsen

Direção de Arte: Camilla Silvana Navarro Howalt

Produção: Sune Wahl Andersen, Melanie Dastmalchi e Sune Wahl

Produtora: Summer Wing Productions

Elenco: Jihad Assi (Adnan), Salim Assi (Sayid), Metta Alvang (Rikke) e Adam Brix (Peter).

Prêmios: Melhor curta-metragem no Nordic International Film Festival; melhor curta-metragem de ficção no Indy Shorts International Film Festival.

Filmografia

2016 *Paa Hoeje Tid*

2017 *Abu Adnan: Adnan's Father*



CONTEXTOS

A cineasta Sylvia Le Fanu nasceu em 1990, em Londres, no Reino Unido, e mudou-se para a Dinamarca em 1993, juntamente com os pais, que trabalharam no European Filmcollege, em Ebeltoft (1993 – 2007). Entre 2010 e 2013, fez a sua formação em Estudos de Cinema e Media, na Universidade de Copenhaga.

Entre 2015 e 2017, estuda Realização na 18Frames, uma escola independente de cinema em Funen (neste âmbito, realiza *O Pai de Adnan*). Entre 2017 e 2020, estuda Realização na Norwegian Filmschool.

A inspiração para *O Pai de Adnan* encontra-se no facto de a própria Sylvia Le Fanu ter ido viver para a Dinamarca muito nova, onde seria, tal como os seus pais, uma estrangeira.

Le Fanu conta em entrevista que escolheu os actores Salim Assi e Jihad Assi para desempenharem os papéis principais porque, não sendo actores profissionais, e sendo pai e filho na vida real, teriam a capacidade de trazer uma autenticidade para o filme que ela — enquanto jovem mulher ocidental — não poderia tornar credível de outro modo.



QUESTÕES DE CINEMA

1 — Os lugares de *O Pai de Adnan*

O apartamento

Sendo o lugar da intimidade e da família por excelência, o apartamento onde vivem Adnan e o pai Sayid é o espaço de maior relevância em *O Pai de Adnan*.

Começamos por ver a entrada estreita. A sala, também ela exígua, possui um chão num padrão axadrezado, com quadrados pretos e brancos, e duas grandes janelas a partir das quais se vê os vizinhos da frente. Ainda na sala, existem um pequeno vaso de flores junto à janela, um quadro numa parede, um banco vermelho, um sofá e uma televisão colocada directamente sobre o chão. Um candeeiro de estilo moderno, colocado ao centro do plano, ilumina a divisão.



Numa cena posterior, em que o pai cozinha um bolo para a festa da escola do filho, temos acesso à cozinha. Tal como a sala, esta é moderna, porém exígua, e decorada a preto (os azulejos na parede) e branco (os móveis). À esquerda, existe outra janela com vista para o exterior, em cujo parapeito se encontram pequenos vasos com plantas. Significativamente, num dos planos em que a cozinha é exibida, podemos ver, também, uma parte da sala, ao fundo, o que nos permite adquirir uma noção mais clara da organização espacial da casa.



Por fim, o apartamento contém um único quarto, que vemos em duas cenas. Na primeira, que dura apenas alguns segundos, o pai prepara-se para a reunião com o professor do filho. Vemos o reflexo de Sayid num espelho de moldura branca, com a superfície reflectora bastante suja, a tentar dar um nó na gravata, mas sem conseguir ser bem sucedido.

Na segunda cena, o quarto é apresentado como uma espécie de refúgio de Adnan, num momento em que este não deseja falar com o pai. Porém, este persegue o filho até ao quarto e confronta-o, dando origem a uma cena das cenas mais tensas do filme.

Para além do espelho na parede, o quarto possui uma ornamentação de flores cor de rosa junto ao tecto, duas camas (que estão, nesta cena, visivelmente desfeitas), uma única cómoda ao centro, com um candeeiro torto sobre ela, e duas janelas com cortinas de uma cor de rosa translúcido.



A escola

Diversas cenas têm lugar na escola, a qual é um espaço primariamente associado ao jovem Adnan.

Começamos por ver uma sala onde Adnan e Sayid aguardam por ser chamados para a reunião com o professor. Numa composição simétrica, vemos duas portas pintadas num azul pálido a ladear o plano. Ao centro, a parede amarela contém um quadro com uma pintura que representa, talvez, uma escola e um recreio onde brincam crianças. Afixadas à parede estão uma série de cabides vermelhos, com papéis amarelos que podemos supor conterem os nomes dos alunos.



Contrariamente à maioria dos espaços que nos são mostrados neste filme — os quais, regra geral, são relativamente despidos e minimalistas —, a sala de aula onde decorre a reunião contém um conjunto vasto de elementos em aparente desordem. Vemos as mesas e as cadeiras dos alunos; quadros negros com coisas ininteligíveis escritas a giz branco; dois painéis contendo cartazes diversos, entre os quais um sobre o corpo humano (onde se lê: “My body” / “O meu corpo”) e outro sobre as horas (onde se lê: “Tell the time” / “Dizer as horas”); instrumentos de geometria, tais como um compasso, um transferidor e dois aristos; entre outros.



Perto da conclusão do filme, quando Sayid leva o seu bolo à escola, vemo-lo a percorrer um longo corredor de paredes amarelas, que estão cobertas de desenhos realizados pelos estudantes. Por fim, ele entra numa sala ampla, onde os alunos se reúnem em torno de mesas e o professor toca piano. Nesta sala, podemos vislumbrar inúmeros animais empalhados dispostos sobre prateleiras, tais como pássaros diversos, uma doninha e uma lebre.



Por fim, ficamos também a conhecer o espaço exterior da escola no dia do passeio de bicicleta de Adnan. Trata-se de um campo que, tendo balizas e cestos, percebemos servir simultaneamente para jogar futebol e basquetebol. Um plano geral permite-nos ver também algum do espaço envolvente da escola, revelando-nos que esta não se encontra no meio da cidade, entre prédios, mas sim junto a um intenso arvoredo e a um amplo campo vazio.



O supermercado

O supermercado é o lugar onde Sayid trabalha e, como tal, está primariamente associado a esta personagem. O espaço é apresentado à semelhança de tantos outros estabelecimentos similares que todos conhecemos. Num primeiro momento, vemo-lo a partir do exterior, ao anoitecer, encimado pela inscrição “Dagli’ Brøgsen”.



No interior, a iluminação artificial lança sobre as pessoas e as coisas uma luz forte e branca, sublinhando a artificialidade deste lugar. Nos corredores, vemos artigos alimentares do dia-a-dia, tais como conservas, bebidas, temperos ou embalagens de ketchup de diversas marcas.



Numa breve cena, o pai de Adnan e uma colega de trabalho conversam numa pequena sala adjacente ao supermercado, em cuja porta vermelha se pode ler “FROKOSTSTUE” (sala de refeições). Esta é uma divisão inacessível aos clientes do estabelecimento, onde os funcionários podem fazer pausas no trabalho, e onde se amontoam caixotes, separadores de folhas, e papéis dispostos sobre um painel de cortiça.

Outros espaços interiores

Numa cena inicial, assistimos a uma espécie de aula que tem lugar numa ampla sala branca, com mesas organizadas em retângulo, e em torno das quais se encontram diversos adultos de raças e etnias diferenciadas. Podemos supor que esta sala, com um grande mapa numa das suas paredes, é dedicada a actividades de inserção social de imigrantes [cf. **secção 2 — O Passado e o Presente**], e, particularmente, à aprendizagem do idioma dinamarquês.



Outro espaço interior em que uma breve cena tem lugar é a loja de bicicletas, que dispõe um *placard* vermelho onde se lê KILDEMOES. Esta parece ser uma loja antiga, com aspecto de pequeno armazém, ligeiramente desarrumada, e apresentando para venda diversas bicicletas e peças soltas, tais como selins ou volantes.



Os exteriores

As várias, e habitualmente curtas, cenas de exterior permitem ao espectador obter uma impressão visual da pequena cidade dinamarquesa que o pai e o filho sírios agora habitam. Os espaços são amplos, há geralmente vegetação visível em campo, e as casas e os estabelecimentos comerciais são rasteiros, por vezes possuindo pequenas áreas ajardinadas no exterior. Esta é uma localidade em que, aparentemente, não existem quaisquer prédios altos.

Num breve plano, vemos um campo verde cortado por densa e alta vegetação ao fundo, sob um vasto céu no qual voa um bando de pássaros. A imagem transmite ao espectador a ideia de que esta pequena e pacata cidade não é vincadamente industrial, e que, pelo contrário, se enquadra de forma orgânica na natureza envolvente.



Por fim, numa cena nocturna em que o pai se desloca na bicicleta de Adnan, podemos ainda vislumbrar, à direita, barcos atracados numa pequena marina. Este pormenor cénico indica-nos que esta é, também, uma cidade costeira.



2 — O passado e o presente

O Pai de Adnan desenvolve algumas tensões e diferenças entre a vida que Sayid e Adnan tinham na Síria, e aquela que agora têm na Dinamarca.

Numa das primeiras sequências, Sayid encontra-se numa sala com pessoas que presumimos serem originalmente — tal como ele — de outros países. O tutor (que vemos apenas desfocado, num plano em que Sayid, em primeiro plano, é a figura focada) pergunta ao sírio se deseja apresentar ao grupo a sua família, e este responde apenas que vive com o seu filho de 12 anos. O tutor pergunta: “e a sua mulher?”, e o pai de Adnan responde: “A minha mulher... não.”

No curso do filme, nunca somos brindados com mais informações sobre a mãe. Por essa razão, resta-nos, apenas, imaginar o que terá sucedido no passado, sem que nos seja possível obter respostas concretas. Dado que Adnan e Sayid são provenientes da Síria, é praticamente certo que terão vindo para a Dinamarca na condição de refugiados de guerra. A mãe terá possivelmente falecido, ou talvez não tenha podido, por alguma razão, realizar a viagem para a Dinamarca.

De qualquer modo, é de notar, contudo, que esta figura ausente obtém uma subtil, mas importante, presença no filme: no momento em que o pai de Adnan conserta a bicicleta no chão da sala, podemos ver também, no canto superior do plano, um conjunto de fotografias dispostas no quadro pendurado na parede. Nestas fotografias, é possível descortinar uma figura feminina com hijab, a qual podemos supor tratar-se da mãe de Adnan.



Ainda na cena em torno da mesa, o pai explica que é médico na Síria. O tutor pergunta: “Ok, então *foi* médico?”, e o pai rectifica: “Eu *sou* médico.” Esta discordância de temporalidades associa-se a uma discordância espacial. O tutor estabelece, involuntariamente, uma cisão entre o passado e o presente deste refugiado: segundo o raciocínio implícito do tutor, dir-se-ia que no passado, na Síria, este homem *foi* médico, ao passo que no presente, na Dinamarca, ele *já não o é*. Contudo, o pai de Adnan corrige essa ideia, afirmando que, não obstante as circunstâncias sociopolíticas do seu país o terem obrigado a refugiar-se noutra parte, ele não deixa de ser médico, independentemente de, agora, trabalhar num supermercado.

Deste modo, por meio de subtilezas de linguagem e sentidos implícitos, o filme expõe dificuldades existenciais com as quais os refugiados são obrigados a confrontar-se nas suas novas moradas.



3 — Figuras em movimento

Neste filme que documenta uma história de migração, ou seja, de transição de um espaço para outro, existem várias cenas que sublinham o próprio acto de locomoção das personagens.

O plano de abertura concretiza esta ideia desde logo, ao mostrar o pai de Adnan sentado no lugar traseiro de um autocarro em marcha na estrada.



Este plano está concebido de forma a que as figuras humanas estejam rodeadas pelos vidros do autocarro, através dos quais podemos ver a paisagem em movimento. O próprio protagonista olha insistentemente através dos vidros, contemplando a cidade lá fora. Um paradoxo interessante no centro desta cena paradigmática de viagem e movimento é que a câmara — tal como as personagens, aliás — está fixa, e a única coisa que se move é o veículo.

Existem outros passos do filme que decorrem no autocarro, tal como, por exemplo, uma cena nocturna em que pai e filho regressam a casa após a reunião na escola, ou, ainda, uma sequência em que o pai, a olhar pela janela do autocarro, vê o filho em cima de uma bicicleta nova.



Noutros momentos, a locomoção das personagens é feita pelos seus próprios pés. Depois de Sayid surpreender o filho com a bicicleta e sair do autocarro, ele caminha com Adnan até à casa do professor, tocando à campainha e deixando-lhe a bicicleta à porta. No início do filme, o pai e o filho caminham pelas ruas com o sofá, em direcção à sua nova casa [cf. **Análise de um fotograma**].

Num outro momento, vemos o pai à beira da estrada, junto à paragem do autocarro, esperando a chegada do transporte.



Este é um momento de imobilidade que visa justamente sublinhar a importância do autocarro para a locomoção destas personagens que, de outro modo, teriam de caminhar longas distâncias a pé, dado que não possuem viatura própria.

Por fim, importa destacar a importância da bicicleta, não só enquanto elemento com uma importante função simbólica [cf. **secção 4 — A função simbólica dos objectos**], mas também como meio de locomoção. Perto do fim do filme, a bicicleta é definitivamente associada ao movimento num plano em que o pai de Adnan pedala na direcção da câmara, a qual se movimenta para trás, num *travelling*, e replica assim o próprio movimento da bicicleta no espaço.



4 — A função simbólica dos objectos

Há, neste filme, diversos objectos que cumprem uma dimensão simbólica no desenvolvimento da narrativa, todos eles relacionados com a complexa relação entre Adnan e Sayid, que está no centro da obra.

A televisão na qual se exibem os jogos de futebol é o primeiro objecto que materializa a ligação entre o pai e o filho. No início do filme, ambos estão vestidos com o equipamento da equipa italiana AC Milan, e celebram juntos um golo desta equipa. Porém, ainda na mesma cena, um outro objecto — o caderno em que Adnan faz os trabalhos de casa — perturba a união proporcionada pela televisão. Depois do golo, o jovem deixa de olhar para a televisão e passa a olhar para o caderno [cf. **Análise de uma sequência**].

Também o sofá se reporta simbolicamente à relação entre os dois familiares. Num primeiro momento, ambos unem esforços ao transportar o sofá pelas ruas [cf. **Análise de um fotograma**]. Depois, vemo-los na cena acima descrita, partilhando o pequeno sofá enquanto assistem à partida futebolística. Numa cena posterior, após a discussão no quarto, o plano inicial do sofá é replicado; porém, nesta nova variação sobre o plano anterior, o pai já se encontra sozinho a ver o jogo de futebol.



Na cena que conclui o filme, o futebol enquanto elo de ligação entre os dois transita da televisão para a realidade. A retoma das boas relações entre pai e filho é feita no fim, quando ambos trocam entre si uma bola de futebol no recreio da escola. Primeiro, o filho chuta a bola na direcção do pai, e este, por sua vez, responde devolvendo a bola a Adnan. Deste modo, o futebol, que inicialmente simbolizara a união entre os dois, volta a cumprir a mesma função no final.



O objecto com a função narrativa mais importante do filme é, porém, a bicicleta. Durante a reunião com o professor, este anuncia que a turma fará em breve um passeio de bicicleta, e pergunta ao pai se Adnan possui uma. O pai mente, dizendo que sim. Numa loja de bicicletas, ele tenta regatear o preço da bicicleta que o filho deseja, mas não consegue fazê-lo, e acaba por não comprar nenhuma, dado que não possui dinheiro suficiente para o fazer.

Pouco depois, Sayid encontra uma bicicleta abandonada e em mau estado, e tenta consertá-la na sala de sua casa. Mais tarde, encontra o filho na rua, com uma bicicleta nova. Fica então a saber que se trata de uma bicicleta emprestada pelo professor, a quem rapidamente a devolve. Adnan acaba por fazer o passeio da escola com a bicicleta velha, entretanto reabilitada pelo pai. No fim, é usando esta mesma bicicleta (e não o autocarro, como antes era habitual) que o pai viaja para a escola para levar o bolo ao filho e fazer as pazes.



Estando inicialmente em más condições, a bicicleta é consertada pelo pai até se tornar perfeitamente funcional e possibilitar a reunião no fim. O pai prova assim, a Adnan e a si mesmo, que o trabalho e a dedicação permitem suplantar problemas à partida intransponíveis (no caso, falta de condições materiais que permitissem adquirir uma bicicleta nova).



5 — Os sons de *O Pai de Adnan*

Ao longo do filme, as cenas em que as personagens falam não são, regra geral, acompanhadas de música extra-diegética, ao passo que as cenas em que não há diálogos têm, normalmente, um acompanhamento musical em pano de fundo. Há, porém, algumas exceções a esta regra, designadamente dois casos importantes que funcionam em contraponto um do outro: 1) nas cenas em que o pai conserta a bicicleta e cozinha o bolo, ouve-se música árabe; esta música é diegética (ou seja, provém de dentro do filme) e é certamente seleccionada pelo próprio Sayid, remetendo para as suas origens; 2) quando, no fim, o pai visita Adnan na escola, o professor toca piano e os jovens cantam em uníssono uma canção; esta canção é cantada em dinamarquês, e, como tal, diferencia-se claramente da música árabe, assinalando a adesão do jovem Adnan aos costumes do novo país.

Para além de conter música (diegética ou extra-diegética) e ruídos e sons diversos, o cinema também é feito das palavras que as personagens proferem. As vozes e a própria linguagem integram, assim, a matéria de que os filmes são feitos.

Sendo *O Pai de Adnan* uma obra sobre dificuldades de comunicação entre um pai e um filho, é natural que a linguagem desempenhe um papel importante no filme. Em particular, é relevante atentar nos momentos em que são os silêncios aquilo que assinala os problemas comunicativos. No regresso a casa após a reunião com o professor, pai e filho conversam sobre o passeio de bicicleta. Terminada a conversa, Adnan põe os auscultadores e passa a ouvir uma música que nós, espectadores, não ouvimos. Ao invés disso, somos convidados a permanecer com o pai que, em silêncio, reflecte sobre a difícil situação que atravessa. É o semblante meditativo do pai, bem como os suspiros que só nós ouvimos (dado que o filho, com os auscultadores nos ouvidos, não pode ouvir), que traduzem a tensão do momento.

É também em silêncio que decorre uma outra cena plena de tensão, na qual o filho visita o supermercado onde o pai trabalha, acompanhado dos amigos, mas abandonando o espaço rapidamente, antes de ter a oportunidade de trocar uma palavra com o pai, que assiste à cena de longe.

A língua é, por fim, um aspecto de particular relevo. Em momentos simultaneamente humorísticos e dramáticos, assistimos às dificuldades de comunicação entre Sayid e as pessoas locais, que têm lugar porque o médico ainda apresenta dificuldades em dominar a língua dinamarquesa. Quando estão sozinhos, Sayid e Adnan conversam em árabe. Durante a discussão no quarto, Adnan, irritado com o pai, exclama qualquer coisa em dinamarquês que o pai não compreende (algo como: “desaparece!”). Vociferando com o pai num dinamarquês que aquele não entende, Adnan assinala a facilidade com que está a habituar-se à nova realidade, ao mesmo tempo que sublinha a dificuldade de Sayid em habituar-se a essa mesma realidade.

ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA



O primeiro aspecto que sobressai neste fotograma é a sua composição. Todo o plano é fortemente geométrico e assente em linhas de força contundentes. Algumas destas linhas são horizontais: a que separa os telhados das casas e o céu; a que separa as fachadas e os telhados; a que separa as casas e o passeio; a que separa o passeio e a estrada. Outras destas linhas são verticais: as que separam as várias casas; o imponente poste luminoso, que se projecta no céu; o tronco da pequena árvore cuja copa se sobrepõe ao telhado de uma das casas.

A composição geométrica do plano transmite ordem e tranquilidade. Este parece ser um bairro limpo, calmo e agradável. Vemos uma série de pequenas casas geminadas, que estão perfeitamente justapostas umas às outras, sem que haja qualquer espaço entre elas. Porém, se o facto de as casas estarem juntas faz com que as apreendamos, num primeiro olhar, como um todo mais ou menos indiferenciado, podemos também, num segundo momento, começar a notar diferenças entre elas: uma é verde, outra é amarela, outra ainda é branca, e a última tem um padrão de tijolo. Até as cores dos telhados são diferenciadas: dois são negros, e os restantes têm diferentes matizes de cor de laranja. Por fim, também o tamanho das habitações parece variar: a verde — que é a única com três janelas — é maior do que a branca, que por sua vez é maior do que a amarela.

Somos levados a imaginar o que se encontra dentro destas casas simultaneamente semelhantes e distintas. Quem habitará nelas? Quão grandes, ou pequenos, serão os seus espaços interiores? Por que razão a janela no telhado da casa à direita está aberta, ao passo que as janelas das restantes estão fechadas? E por que razão a fachada da casa esquerda parece encontrar-se inacabada? Significará isto que as casas foram construídas recentemente, e ainda nem sequer estão habitadas? Isto explicaria o porquê de a árvore ser ainda tão pequena? Terá sido plantada, ou transplantada, recentemente?

Na aparência de ordem que a geometria da imagem instaura, há, porém, um elemento disruptor. Trata-se do elemento humano: um homem adulto e um jovem rompem o plano, transportando um pequeno sofá. Estas pessoas encontram-se na margem esquerda do plano, avançando rumo à margem direita. Serão eles os antigos inquilinos da casa verde? Ou, pelo contrário, serão os novos inquilinos? E qual a relação entre eles? Serão irmãos? Serão pai e filho? Terão encontrado este sofá na rua? Tê-lo-ão comprado numa loja? Estarão a transportá-lo para o lixo, após terem comprado um sofá novo, porventura maior?



ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA

00:41 - 01:37

Esta sequência tem início ainda dentro do primeiro minuto do filme, logo após o primeiro plano em que se vê Sayid no autocarro, o segundo plano em que se vê o pai e o filho na rua a transportar o sofá [cf. **Análise de um fotograma**], e o terceiro plano em que se vê os dois a entrar dentro de casa com o sofá.



A sequência abre com um plano baixo e fixo. A câmara situa-se quase ao nível do chão, e dá a ver uma televisão. Tal como a câmara, também a televisão está num nível baixo, o que pode sinalizar, desde logo, que a família se mudou para esta casa há pouco tempo e, provavelmente por essa razão, ainda não tem uma mesa onde depôr a televisão.

A televisão, bem ao centro da imagem, ocupa uma parte significativa do campo. Atrás dela, podemos ainda identificar o chão em xadrez, o banco vermelho, uma porta à esquerda, e uma janela. Na parede à direita, vêem-se subtis padrões criados pela luz exterior que atravessa a cortina da janela.

Na televisão, exhibe-se um jogo de futebol: o verde garrido ilumina a imagem. No momento em que um jogador está prestes a marcar um golo, há um corte para um novo plano.

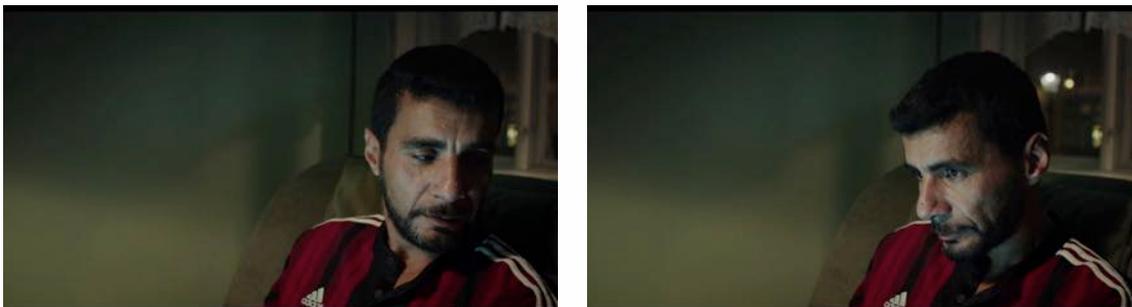


Neste novo plano fixo, vemos uma porção ínfima da televisão em baixo e, ao centro, o sofá onde o pai e o filho se sentam. Por detrás destes, há duas grandes janelas. No entanto, ao invés de estas abrirem o espaço — mostrando uma paisagem, por exemplo —, elas servem, na verdade, o propósito inverso de fechar o espaço, dado que através delas vemos apenas os vizinhos da frente, que introduzem na cena uma certa falta de privacidade. Uma tonalidade levemente claustrofóbica é ainda impressa à cena pela organização geométrica do plano: a câmara filma o espaço de forma a mostrar simultaneamente a parede ao fundo, as duas paredes laterais, o chão e o tecto. Deste modo, a divisão da sala é filmada como se fosse um cubo exíguo.



O pai e o filho celebram o golo. Logo depois, Adnan desvia o olhar para o seu caderno e começa a escrever. Sayid comenta: “não estás a ver o jogo? Estás a perder tudo.” Enquanto o filho olha para o caderno dos trabalhos de casa, o pai olha alternativamente para ele e para a televisão.

Há um corte, e um novo plano fixo isola Sayid em campo, olhando para o filho ao seu lado, que está então fora de campo.



Ele pergunta: “O que é que estás a fazer?”, e o filho responde: “Os trabalhos de casa.” O pai pergunta se isso não pode ficar para depois do jogo, e o filho responde que o seu professor, Peter, disse que os alunos devem realizar em casa o máximo possível de trabalho. Enquanto esta conversa decorre, o olhar do pai alterna entre o filho e a televisão, que estão ambos fora de campo e, portanto, não são visíveis para nós nesse momento. A montagem e a *mise-en-scène* obrigam, assim, o espectador a permanecer atento ao rosto do pai, enquanto este se vota ao silêncio.

Atentar nesta sequência revela-nos como *O Pai de Adnan* procura veicular as suas ideias através de um trabalho simples, mas eficaz, ao nível da montagem e dos enquadramentos. A sequência é composta de apenas três planos que traduzem, cada um deles, significados particulares, que ganham ainda mais sentido na relação uns com os outros:

— plano 1 (aproximado): não há personagens em campo, mas apenas a televisão, num grande plano, a qual é apresentada como o primeiro elemento que simboliza a união do pai e do filho no início do filme [cf. **secção 4 — A função simbólica dos objectos**];

— plano 2 (geral): ambas as personagens estão em campo, bem centradas, e a festejar um golo. Porém, no desenvolvimento deste plano, o jogo dos olhares, bem como a tensão entre a televisão e o caderno, denunciam uma possibilidade de desentendimento e de falta de sintonia entre o pai e o filho;

— plano 3 (aproximado): apenas o pai está em campo, num plano aproximado que transmite a sensação de isolamento e de abandono que a personagem sente, e que o filme desenvolverá no decorrer da narrativa.

DIÁLOGO COM OUTROS FILMES

1 — *For Sama* (2019), de Waad Al-Kateab e Edward Watts

Em *O Pai de Adnan*, não existe nenhum momento em que se faça uma referência explícita ao estatuto social que Sayid e Adnan possuem na Dinamarca. Porém, podemos deduzir que, muito provavelmente, não estamos perante simples imigrantes que abandonaram o seu país no Médio Oriente com o objectivo de encontrar melhores condições de vida na Europa. Tendo em conta a origem síria de ambos, é quase certo que estamos perante indivíduos que possuem o estatuto de refugiados.

Deste modo, o filme de Sylvia Le Fanu tem como pano de fundo invisível (dizemos “invisível” porque o filme decorre inteiramente na Dinamarca, e a crise síria nunca é explicitamente convocada) a Guerra Civil Síria, que teve início em 2011 e se prolonga até aos dias de hoje. No decurso desta guerra civil, mais de 5 milhões de sírios abandonaram o seu país natal, encontrando asilo noutros territórios.

For Sama é um filme muito distinto de *O Pai de Adnan*. Porém, existe um fundo comum entre ambos que, aliado às importantes diferenças entre eles, permite justapô-los com propriedade e benefício críticos. Contrariamente ao filme de Le Fanu, *For Sama* é documental, e constrói-se a partir das filmagens realizadas por Waad Al-Kateab, uma jornalista síria que pertencia a um dos grupos de oposição ao governo sírio. O filme documenta a chamada Batalha de Aleppo, que pôs em confronto as forças do regime sírio e a oposição, e oferece um testemunho dos horrores da Guerra Civil Síria, *in loco*, desde o início do confronto até à tomada da cidade em 2016 e consequente partida dos membros da oposição para outros países.

Waad Al-Kateab vive actualmente no Reino Unido com a sua família. Interessantemente, a família torna-se um outro ponto de contacto fundamental entre o filme de Al-Kateab e a curta-metragem de Le Fanu, dado que a “Sama” do título da obra é, na verdade, a filha da cineasta e activista, que nasceu durante o confronto em Aleppo, e que se torna, portanto, uma “personagem”-chave do filme.



For Sama

Assim, ambos os filmes acabam por investigar, de formas assaz distintas, o impacto da Guerra Civil Síria nas (re)configurações das famílias sírias durante o conflito. Neste âmbito, a ausência da mãe de Adnan — possivelmente vítima da guerra — é muito significativa: um espectador que veja *O Filho de Adnan* depois de ter testemunhado os horrores que se exibem em *For Sama* tem já conhecimento de que é lamentavelmente comum perder a vida neste país do Médio Oriente vitimado pela guerra.



Kiem Holijanda

O Pai de Adnan partilha algumas características temáticas com *Kiem Holijanda*. A nível formal, o primeiro aspecto que ressalta é que ambos são curtas-metragens de ficção, e, tal como o filme de Le Fanu, também a curta-metragem de Veltmeyer se centra no tópico das relações familiares. Porém, ao passo que no primeiro testemunhamos a relação complexa entre um pai e um filho, no segundo estamos perante a relação de dois irmãos, Andi, de 13 anos, e Florista, de 20 anos. Em ambos os filmes, existe uma figura ausente: no primeiro é a mãe, e no segundo é o pai. Em *Kiem Holijanda*, a mãe está presente, mas é uma figura opressora que instiga os filhos a trabalhar: o mais novo vende leite ao domicílio, e o segundo deverá ir vender fruta para a cidade em breve.

Um outro aspecto fundamental em ambos os filmes é o problema da migração. Em *O Pai de Adnan*, temos um pai e um filho sírios recém-chegados a território dinamarquês, onde estão a tentar construir uma nova vida. Em *Kiem Holijanda*, temos uma família pobre, que vive no Kosovo, sendo que um membro desta família abandona o país para procurar uma vida melhor num país europeu. Este filme abre com uma conversa de telemóvel, em *over*, durante a qual Florista conta a um interlocutor desconhecido que finalmente reuniu a quantia necessária de 7000€ para abandonar o Kosovo; mais tarde, o filme conclui com a fuga nocturna do jovem para a Holanda, perante o desespero do irmão mais novo.

Deste modo, ambos os filmes tratam a questão das migrações, e em particular o abandono forçado de países vitimados pela guerra em prol de países mais estáveis dos pontos de vista económico e social. Porém, Le Fanu e Veltmeyer posicionam-se perante esta questão em perspectivas e temporalidades diferentes: a primeira concebe uma história que se passa *depois* da viagem da Síria para a Dinamarca, e a segunda realiza um filme cujo arco temporal *precede* a viagem do Kosovo para a Holanda. Porém, comum aos dois filmes é uma análise lírica e subtil dos efeitos destas movimentações forçadas tanto nas dinâmicas familiares, bem como na psique dos indivíduos.

Ainda como consequência desta centralidade da família, o espaço da casa é fulcral nos dois filmes. Embora possamos encontrar semelhanças entre elas — por exemplo, o quarto que Sayid e Adnan partilham tem uma disposição semelhante à do quarto partilhado por Andi e Florista —, é interessante verificar que as casas são filmadas de forma muito díspar.



O Pai de Adnan



Kiem Holijanda

A “nova casa” do filme de Le Fanu é luminosa e colorida (ainda que seja algo despida, sendo que o espelho partido no quarto nos deve lembrar que esta é, afinal, uma casa pobre). A “velha casa” do filme de Veltmeyer, por seu lado, tem muitas zonas de sombra, é apresentada em *chiaroscuro*, havendo vários planos nos quais não é possível ao espectador ver convenientemente o espaço.



Kiem Holijanda

Ambos os filmes também usam objectos enquanto figuras simbólicas. Em *O Pai de Adnan*, Adnan quer muito ter uma bicicleta, a qual se torna um objecto mediador importante da relação entre o pai e o filho no decorrer do filme [cf. **secção 4 — A função simbólica dos objectos**]. Em *Kiem Holijanda*, o jovem Andi quer muito possuir um telemóvel, acabando por conseguir comprar um, perto do final, numa altura em que o telemóvel acaba por se tornar um substituto simbólico para o irmão que está de partida para outro país.

Muito embora os usos simbólicos dos objectos sejam diferenciados nos dois filmes, importa verificar que tanto a bicicleta como o telemóvel são objectos que servem o propósito de ampliar o mundo dos indivíduos, facilitando a movimentação ou a comunicação. Este é um aspecto importante nestes dois filmes que são, em grande parte, sobre rapazes muito jovens cujos mundos estão em acelerado processo de transformação.

DIÁLOGO COM OUTRAS FORMAS ARTÍSTICAS

1 — A fotografia de Muhammed Muheisen

Muhammed Muheisen é um fotógrafo natural da Jordânia, conhecido pelo seu trabalho para a National Geographic, e que recebeu diversos prêmios importantes devido ao seu trabalho fotojornalístico, entre os quais dois Pulitzer.

Ao longo da sua carreira, Muheisen registou fenómenos sociais de ordem diversa. Porém, na última década, o fotógrafo tem-se dedicado sobretudo a documentar a crise dos refugiados numa perspectiva global, com destaque para o Médio Oriente. Uma das configurações específicas deste fenómeno que Muheisen abordou com uma eloquência singular foi a da grande afluência de refugiados sírios após o início da Guerra Civil Síria em 2011.

Em 2017, o fotógrafo foi distinguido pela UNICEF com o prémio da melhor fotografia do ano.



Trata-se do retrato de uma criança de cinco anos chamada Zahra, que fugiu da Síria com a família em 2015, e passou a viver, desde então, numa tenda localizada num campo de refugiados na Jordânia. A simplicidade da composição e a ausência de virtuosismo técnico concretizam uma estética despida que visa salientar, através do foco nos olhos húmidos da criança, uma ideia pungente de desolação e ausência de esperança.

O diálogo entre o filme de Sylvia Le Fanu e a fotografia de Muhammed Muheisen não é directo mas, pelo contrário, acontece de forma indirecta. Ambos constituem respostas artísticas — entre muitas outras que têm sido criadas em diferentes meios de representação — ao mesmo problema social dos refugiados, com um foco especial, nestes casos, na problemática síria. A concretização dessas respostas, no entanto, é marcadamente distinta. Enquanto fotojornalista, Muheisen usa a fotografia como uma forma de tornar visível a real dureza das condições de vida destas pessoas que, de outro modo, no discurso jornalístico, por exemplo, poderiam correr o risco de ficar reduzidas a números, ou a uma ideia abstracta (os *refugiados* enquanto massa indistinta).

Tal como o fotógrafo diz numa entrevista a propósito de outra fotografia sua: “se esta fotografia não for difundida, então isto nunca aconteceu” (<https://www.youtube.com/watch?v=TgJEr9feOiY>), querendo com isto dizer que a fotografia é um meio perfeito para documentar, com base em imagens *reais*, as terríveis condições de vida destas pessoas. Le Fanu, por seu turno, realiza um filme que, sendo inevitavelmente inspirado na realidade, é ficcional, e, como consequência disto, oferece uma forma narrativa ao problema, que é plena de subtilidades psicológicas. Ressalve-se, no entanto, que ambos os artistas humanizam de igual modo as suas figuras, chamando a nossa atenção para o facto de os refugiados serem, afinal, indivíduos, ao invés de uma massa colectiva indeterminada.

É de salientar, ainda, que Muheisen e Le Fanu retratam refugiados sírios em situações diferentes: o primeiro fotografa, sobretudo, refugiados em situações precárias e de transição, que ainda não encontraram acolhimento certo noutro país, ao passo que a segunda retrata uma família que já foi alvo de reinserção social. Consequentemente, as questões específicas que ambos as fotografias e o filme levantam são ligeiramente distintas. Por fim, um outro ponto em que ambos se tocam — e que, aliás, é comum a outros objectos artísticos que versam sobre o tópico dos refugiados [**cf., por exemplo, o filme *For Sama*, discutido na secção Diálogo com outros filmes**] — é a tematização da família e, em particular, da infância e da adolescência.

2 — A pintura de Edward Hopper

Edward Hopper será porventura um dos artistas norte-americanos mais influentes do século XX. Em particular, o estilo realista do pintor revelou-se importante para fotógrafos, tais como o mestre da fotografia a cor, William Eggleston, ou outros praticantes de fotografia de rua, e cineastas tão diversos como David Lynch, Todd Haynes ou Aki Kaurismäki.

Pode dizer-se que Hopper foi um exemplar documentarista dos Estados Unidos da América entre as décadas de 1920 e 1950, retratando principalmente cenários urbanos, mas também a América mais profunda. Um aspecto fundamental da sua obra é a forma singular como o pintor se dedica a representar os espaços públicos e privados da América, ao mesmo tempo que retrata as suas gentes. Com efeito, a relação entre a figura humana e o espaço pode ser considerada o grande tema de toda a pintura de Hopper.

Embora no filme de Sylvia Le Fanu não pareçam existir citações directas a Hopper, a forma como a cineasta trabalha a relação entre as figuras humanas e o espaço envolvente afigura-se reminescente da obra do pintor americano. Tal como sucede na obra deste, as composições visuais de Le Fanu servem o propósito de sublinhar o espaço vazio em torno das personagens, o que, com efeito, atribui a estas a aparência de serem mais pequenas do que na realidade são.



O Pai de Adnan

De igual modo, esta tensão entre a figura humana e o espaço envolvente serve, no filme, o objectivo específico de evidenciar o desajuste que as personagens, e particularmente Sayid, sentem nesta cidade dinamarquesa que, sendo a sua nova morada, é também, e de forma paradoxal, um lugar onde elas ainda não se sentem verdadeiramente *em casa*. Uma das estratégias de representação mais características de Hopper é a apresentação de pessoas sozinhas, que parecem estar absorvidas nos seus próprios problemas, a meditar. Como consequência, a arte de Hopper é uma arte do silêncio, dado que ostensivamente dá a ver momentos nos quais as figuras estão entregues aos seus pensamentos. No filme de Le Fanu, vários planos em que Sayid está sozinho trazem à lembrança esta estratégia visual habitualmente empregue por Hopper.



O Pai de Adnan



Automat, Edward Hopper

Estes são planos que concretizam diversas questões aqui levantadas: a tensão entre a figura e o espaço envolvente, o silêncio, a opacidade das figuras e a figuração do desconforto e do desajuste (social, mas também existencial).

Por outro lado, e complementarmente à representação das figuras humanas, Le Fanu parece tomar também de Hopper uma forma particular de olhar a arquitectura. No decorrer do filme, diversas portas e janelas são mostradas. Estas são figuras, também elas, paradoxais, dado que tanto permitem a transição entre espaços (o caso das portas), quanto promovem uma certa distância entre as personagens e o mundo (o caso da janela do autocarro, por exemplo).



Embora não seja frequente, Hopper escolhe, por vezes, criar cenas desprovidas do elemento humano. Em *O Pai de Adnan*, são poucos os planos em que não existe alguém em campo, o que talvez se explique por este ser, no fim de contas, um filme humanista, com uma componente psicológica acentuada. Porém, uma vista exterior sobre o supermercado onde Sayid trabalha, ao cair da noite, remete para algumas imagens de Hopper e, em particular, *The Nighthawks* (1942), também ela uma vista desolada sobre um estabelecimento comercial (nesse caso, um bar) no qual os indivíduos paradoxalmente se encontram e permanecem sozinhos (a este propósito, cf. também, por exemplo, a cena em que o Adnan visita o supermercado, e sai sem falar com o pai).



O Pai de Adnan



The Nighthawks, Edward Hopper

QUESTÕES PEDAGÓGICAS

As personagens do filme

- Como podemos descrever as personagens principais: quais são os seus interesses, como se vestem, que músicas ouvem?
- Que relações Sayid e Adnan estabelecem com as restantes personagens?
- Existe algum vilão nesta história? E herói?
- Podemos dizer que tanto Sayid como Adnan são orgulhosos? Com base em que cenas específicas?

A mãe, uma figura invisível

- Sendo uma figura ausente, há momentos em que a mãe é referida ou mostrada. Consegue identificá-los?
- Podemos imaginar como seria a mãe de Adnan?
- Existem indícios que nos levem a crer que Sayid e Adnan sentem a falta dela? Como é que eles compensam essa falta?

O espaço privado e o espaço público: a casa e a escola

- Como podemos descrever os espaços da casa e da escola? Quais as diferenças e as semelhanças entre eles?
- A casa é um refúgio, uma prisão, ou pode funcionar como ambos? Fundamente referindo cenas específicas do filme.
- Sayid visita três vezes a escola de Adnan, mas não parece sentir-se inteiramente à vontade naquele espaço. Revendo essas três sequências, que pormenores nos permitem perceber o seu desconforto?

O trabalho e o lazer

- A certa altura, Sayid conta que era médico na Síria. No entanto, agora trabalha num supermercado. Revendo as sequências que decorrem no supermercado, qual o grau de satisfação que ele parece ter em relação ao seu novo emprego?
- Na sequência de abertura, Adnan insiste em estudar enquanto vê o jogo de futebol. Porque é que Adnan valoriza tanto o estudo? Podemos imaginar o que querará ele fazer quando crescer e se tornar adulto?
- Vemos as personagens envolvidas em actividades de lazer? Quais são elas, e qual é a sua importância no dia-a-dia de Sayid e Adnan?

A bicicleta

- Por que razão é importante para Adnan ter uma bicicleta nova? Querará provar alguma coisa a alguém?
- Porque é que Sayid recusa terminantemente o empréstimo gentil do professor, devolvendo-lhe a bicicleta de imediato?
- Valor monetário vs. valor emocional: será mais valiosa uma bicicleta adquirida como nova, ou uma bicicleta recuperada pelo pai? O que aprende Adnan sobre esta questão, ao longo do filme?

Países, povos, costumes: a Dinamarca e a Síria

- Há vários planos das ruas em *O Pai de Adnan*. Como podemos descrever esta cidade dinamarquesa? Ela parece ser uma cidade boa para se viver?
- Sayid e Adnan são estrangeiros num lugar que não é o seu país de origem, deparando com dificuldades culturais, sociais e linguísticas. O que nos diz este filme sobre as dificuldades de ser estrangeiro?
- A certa altura, na cozinha, Sayid ouve música do Médio Oriente, que talvez lhe lembre o seu passado. Estes sons estimulam a imaginação dos espectadores. Como seria a sua vida na Síria?
- De que forma este filme retrata a angústia e os sonhos de dois refugiados de guerra?

A movimentação das personagens e da câmara no espaço

- Como descreveríamos as várias viagens de autocarro que vemos durante o filme? As personagens estão sozinhas ou acompanhadas, conversando ou em silêncio, com os olhos abertos ou fechados?
- Quando as personagens não andam de autocarro, como se locomovem?
- Atentemos, por exemplo, na cena em que Sayid pedala a bicicleta do filho, perto do final. Que relações se estabelecem entre a movimentação das personagens e o movimento da câmara?

O valor simbólico dos objectos

- Qual é a importância do sofá, que Sayid e Adnan carregam na sequência de abertura?
- E qual é a importância da bola que o pai e o filho trocam no final?
- O que é que este filme nos pode ensinar sobre a importância simbólica dos objectos no cinema?

A realização e o filme

- Este filme conjuga momentos de tristeza com momentos de humor. Dir-se-ia que estamos perante um drama com elementos humorísticos, ou perante uma comédia dramática?
- Como é que se poderia ampliar esta história, de modo a transformar o filme numa longa-metragem?
- Que perguntas poderíamos fazer à realizadora sobre este filme?

Cinema e sociedade

- Conhece outros filmes que tenham como personagens principais pessoas pertencentes a minorias (raciais, de género, ou outras)?
- Este filme é ficcional. Contudo, as suas personagens são inspiradas em inúmeras pessoas reais que atravessam problemas semelhantes. O cinema pode ser eficaz em chamar a nossa atenção para questões fracturantes da sociedade?
- Tocando os seus espectadores, levando-os a reflectir, um filme como este pode ter o poder de transformar a mentalidade das pessoas, e de incutir nelas um desejo de mudar o mundo para melhor, por exemplo, tornando as sociedades mais inclusivas e acolhedoras?

José Bertolo
Os Filhos de Lumière

**SHORTCUT É UM PROGRAMA EUROPEU QUE REUNE QUATRO PAÍSES,
EM TORNO DA EDUCAÇÃO PARA O CINEMA.
OS FILHOS DE LUMIÈRE – UM DOS PARCEIROS DESTE CONSÓRCIO
É O COORDENADOR EM PORTUGAL**

Shortcut (Histórias Curtas, Grandes Questões) é um programa Europeu de educação para o cinema promovido pela *Fundacja Centrum Edukacji Obywatelskie* (Polónia) que se centra na elaboração de uma metodologia e ferramentas para o trabalho dos professores e educadores, centrada no filme de curta metragem como objecto artístico e mote para a educação dos jovens para a cidadania, direitos humanos, inclusão social.

Este programa foi um dos projectos seleccionados em 2018 para receber o apoio da Europa Criativa/ Programa MEDIA da União Europeia, no quadro do seu apelo a candidaturas para a educação cinematográfica e tem como principal objectivo:

- Fazer uma escolha (e aquisição de direitos) para uma **colecção de filmes** de curta-metragem acessíveis no âmbito deste programa pedagógico.
- Criar e desenvolver cadernos e materiais pedagógicos de apoio.
- Implementar o programa nas escolas nos 4 países através de modelos de formação de professores (com diferentes durações).
- Apoiar a criação de residências de cineastas em escolas seleccionadas para experimentar, desenvolver, e aprofundar a metodologia, em situações concretas com os professores e alunos.
- Criar eventos nacionais de aprendizagem e *networking*.
- Desenvolver e participar em encontros de cooperação e de reflexão entre parceiros e actores da transmissão do cinema na Europa.

Os Filhos de Lumière, entidade responsável pela estratégia e desenvolvimento de Shortcut em Portugal, insere-se numa rede constituída por 4 parceiros de 4 países diferentes – Polónia (através da *Fundacja Centrum Edukacji Obywatelskie* e da *Filmoteka Akcja*), Irlanda do Norte (através de *Nerve Centre*) e República Checa (através da ONG *Člověk v Tísni Ops/ People in Need*).

Criada no ano 2000 por um grupo de cineastas, Os Filhos de Lumière, é uma associação cultural vocacionada para a sensibilização ao cinema enquanto forma de expressão artística, que desenvolve, em colaboração com parceiros nacionais e internacionais, actividades em todo o país, que visam levar a uma apreciação, compreensão e reflexão crítica sobre as obras que resultam da prática da arte cinematográfica.

Integra projectos internacionais e europeus com os quais partilha a convicção de que o conhecimento decorrente da experimentação é o mais rico e profundo, privilegiando-se uma abordagem prática, numa aliança entre a análise da linguagem e matéria cinematográfica e o gesto de criação. Estes programas dirigidos em particular a crianças e jovens, mas também a adultos, juntam realizadores, professores, crianças, jovens, escolas, espaços culturais.

Os Filhos de Lumière - associação cultural - Rua das Gaivotas, nº2 - 1200 - 202 Lisboa (Portugal)
tel: (+351) 210 150 885 / (+351) 213 460 164 tm/mobilephone: (+351) 916 859 933 / (+351) 913 480 397
filhos.lumiere@gmail.com

[www.osfilhosdelumiere.com](http://osfilhosdelumiere.com) - <http://osfilhosdelumiere.blogspot.com/>
<https://www.cined.eu/pt> - <https://shortcut.osfilhosdelumiere.com/>