

14 | COLEÇÃO DE FILMES PNC

# ADEUS, PAI

LUÍS FILIPE ROCHA



## Coleção de Filmes PNC

Iniciativa conjunta das áreas governativas da educação e da cultura, o Plano Nacional de Cinema (PNC) é um programa de literacia para o cinema junto do público escolar, operacionalizado pela Direção-Geral da Educação, pela Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual.

O cinema dá a conhecer novos mundos, contextos e realidades, e permite explorar temas como democracia, inclusão e diversidade. Tendo como referencial curricular base o *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória*, os dossiês pedagógicos do PNC apoiam o trabalho dos docentes na formação de públicos escolares, permitindo-lhes adquirir os instrumentos básicos de compreensão de obras cinematográficas e audiovisuais, possibilitando a criação do hábito de ver cinema ao longo da vida, e valorizando o cinema enquanto arte junto das comunidades educativas.

## Autor

Pedro Alves (Porto, 1984) é doutorado em Comunicação Audiovisual pela Universidade Complutense de Madrid. Professor auxiliar convidado da Escola das Artes - Universidade Católica Portuguesa, é também investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). Formador do Plano Nacional de Cinema desde 2015, tem várias publicações e participações em eventos e projetos sobre cinema, narrativa, criatividade e educação. Foi co-coordenador dos livros *Aprender del cine: narrativa y didáctica* (2014), *Oficios del cine: manual para prácticas cinematográficas* (2017) e *Fusões no cinema: educação, didática e tecnologia* (2018). Colabora desde 2017 com a UNESCO como consultor externo em atividades da Rede de Cidades Criativas.

# Índice

- 03 O Filme
- 04 Ficha Técnica
- 05 O Filme em Contexto
- 07 Divisão do Filme
- 08 Questões Cinematográficas
- 11 Análise Fílmica
- 17 O Filme em Diálogo
- 19 A Receção do Filme
- 20 Sugestões Pedagógicas
- 23 Referências

# O Filme

– Uma das coisas mais amargas da nossa vida são as escolhas que temos que fazer. (Manuel)

– Às vezes dá medo de crescer... (Filipe)

Não é difícil imaginar a dificuldade de crescer com a ausência de um ou de ambos os progenitores. A felicidade no nosso processo de desenvolvimento depende, em grande medida, de uma estrutura familiar completa, saudável e cúmplice, onde pessoas, vivências e sonhos se unem através do amor de todos. No entanto, muitas vezes não encontramos no seio dos nossos ambientes mais íntimos a oportunidade ou a promessa dessa felicidade, nem a presença daqueles que mais amamos e de quem mais dependemos. É então que nos vemos forçados a encontrar mecanismos de sobrevivência e escape, enfrentando e resolvendo as frustrações e o sofrimento que a desestruturação familiar e o desapego afetivo podem suscitar.

O filme *Adeus, Pai* aborda estas (e outras) questões através da história de Filipe, um pré-adolescente que sofre com o facto de não ter uma relação próxima com o pai (Manuel). Tal como o próprio diz, “nunca quis saber dele”. Então, Filipe inventa a história de uma viagem de férias com o pai aos Açores. É aí que recebe a terrível notícia da doença terminal do pai, que tem, no entanto, o condão de os aproximar. No pouco tempo que lhe resta,

Manuel quer conhecer o filho que nunca desejou e assumir-se, finalmente, como pai, capaz de manter uma relação íntima, afetuosa e cúmplice. A viagem aos Açores origina, assim, uma viragem na relação entre ambos, marcada por despedidas e descobertas. Por um lado, funciona como um longo ritual de despedida para Manuel, que procura compensar o tempo perdido e ajudar Filipe no seu processo de desenvolvimento pessoal (também este uma despedida, mas da infância). Por outro lado, possibilita às duas personagens descobrirem não apenas quem são e o que significam um para o outro, mas também os mistérios do amor, que tanto intrigam e atormentam Filipe na sua passagem para uma idade onde ganham um novo sentido.

*Adeus, Pai* é um drama familiar que procura mostrar até que ponto estamos dispostos a ir para recuperar ou conquistar o amor que nos define de dentro para fora e de fora para dentro. É uma viagem de ilusões e sonhos, mas também de medos e frustrações, onde os afetos e as relações se constroem sob a desconfiança e as dúvidas próprias de quem ainda tem o mundo (e a si) por conhecer.

# Ficha Técnica

**Título Original:** *Adeus, Pai*  
**Realização:** Luís Filipe Rocha  
**País:** Portugal  
**Estreia:** 20 de dezembro de 1996  
**Duração:** 84 minutos  
**Formato e cor:** 35mm, cor  
**Produção:** MGN Filmes, RTP  
**Produtor:** Tino Navarro  
**Argumento e diálogos:** Luís Filipe Rocha  
**Fotografia:** João Abel Aboim  
**Som direto:** Carlos Alberto Lopes  
**Guarda-roupa:** Maria Gonzaga  
**Decoração:** Clara Vinhais  
**Casting:** Patrícia Vasconcelos  
**Montagem:** António Perez Reina  
**Música:** Delfins  
**Elenco:** José Afonso Pimentel (Filipe); João Lagarto (Manuel); Laura Soveral (D. Paula / Professora); Natália Luiza (Mãe); Lourdes Norberto (Avó); José Fanha (Rodinhas/Livreiro); Adriana Aboim (Joana); João Aboim (Pedro); Daniel Martinho (Taxista/Motorista); Carlos Rodrigues (Vagabundo/Vigilante); Rosário Moreira (Empregada); Luka Ribeiro (Turista Americana)



Fig. 1 João Lagarto (Manuel) e José Afonso Pimentel (Filipe) em *Adeus, Pai*.

## SINOPSE

Filipe, um rapaz de 13 anos, tem uma relação distante com o pai (Manuel), constantemente ausente e ocupado com trabalho. No entanto, uma noite, Manuel convida Filipe para passar as férias com ele no local mais bonito que alguma vez conheceu. Após chegarem aos Açores, Manuel revela a Filipe o motivo para o convite inesperado: está doente e resta-lhe pouco tempo de vida, que quer aproveitar para estar com o filho. Filipe inicia assim uma viagem de aproximação ao pai, que se torna cúmplice do seu crescimento e o apoia – como pode – nas suas dúvidas sobre o amor e a vida. No entanto, o sonho de Filipe sucumbirá progressivamente, face à dura realidade.

# O Filme em Contexto

**“Adeus, Pai (1996) é um filme emocional, muitas vezes ternurento e cómico, cujo desfecho surpreendente nos mostra como muitas vezes a realidade tem mais que se lhe diga do que parece à superfície.” (Vilar: 2003)**

## A ÉPOCA

Na década de 1990, nasceram os dois canais privados de televisão em Portugal, SIC e TVI. Nesses anos, RTP e SIC investiram consideravelmente na coprodução e exibição de cinema português para o grande público: acessível, visando o retorno comercial e próximo do formato “telefilme”. *Adeus, Pai*, entre outros filmes, pode ser entendido como resultado desse enquadramento.

Além disso, a narrativa insere-se numa época com algumas particularidades que ajudam a entender a ficção de *Adeus, Pai* como uma representação social ancorada na realidade nacional de então. De acordo com dados do INE (2003), a década de 1990 em Portugal acentuou, em termos familiares, um aumento das famílias monoparentais (onde predominava a tendência para mães com filhos), uma diminuição do número de casamentos, e um aumento do número de divórcios (onde a idade média do divórcio rondava os 40 anos). Por outro lado, e no que concerne às condições de vida das famílias, registou-se um aumento do grau de endividamento (resultante da expansão do crédito), o agravamento dos encargos financeiros e, assim, um crescente condicionamento do bem-estar no agregado familiar – tudo isto acompanhado de uma crescente desigualdade entre o litoral e o interior do país, e entre os meios rurais e periféricos e os grandes centros urbanos.

Nesse contexto, as dificuldades que os protagonistas do filme enfrentam não se devem tanto a fatores de

pressão externa (sociais, políticos, económicos), mas sim interna, adscritos às dinâmicas pessoais entre membros de uma família e da comunidade que lhes é mais próxima. Filipe e Manuel pertencem a uma classe alta ou média-alta, fator determinante para que os problemas que enfrentam se definam sobretudo pela gestão e (in)disponibilidade emocional das suas relações. Podemos entender a figura de Manuel como um pai que, com a ambição própria de alguém com estudos superiores (integrado num contexto de forte competição laboral e que nunca quis ser pai, tal como confessa a Filipe numa das cenas do filme), assume com naturalidade o afastamento da vida emocional em casa para garantir as condições financeiras que o estilo de vida da família requer.

Como refere o produtor do filme Tino Navarro (Mendes: 2013, 425), *Adeus, Pai* exhibe um problema de uma sociedade onde “os pais não têm tempo, ou porque não têm dinheiro ou porque têm dinheiro a mais”. Filipe pode, assim, ser entendido como o paradigma de uma geração de crianças (sobretudo de zonas urbanas) que terão sofrido as consequências de uma progressiva disfunção das dinâmicas emocionais familiares, caracterizada pela ausência ou falta de tempo dos progenitores para o acompanhamento dos filhos, e fruto da priorização das obrigações e ambições laborais face à quantidade e qualidade de tempo em família.

## O AUTOR

Luís Filipe Rocha nasceu em Lisboa, em 1947. Foi aluno do Colégio Militar onde, a partir dos 15 anos, se começou a interessar por História e Literatura. Isso desvia-o de uma carreira em Engenharia para um curso superior de Direito. Em 1971, licencia-se em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Durante esse período académico, integra o Cénico de Direito, onde trabalha como ator, assistente de direção, dramaturgo, tradutor e produtor de teatro. Exila-se no Brasil em 1973, onde trabalha com Izaías Almada – com quem, mais tarde, escreverá os filmes *Amor e Dedinhos de Pé* (1991) e *Sinais de Fogo* (1995). Izaías Almada é-lhe apresentado por José Fonseca e Costa, que marca a entrada de Luís Filipe Rocha no mundo do cinema como ator, no filme *O Recado* (1971). A partir daí, inicia um percurso autodidata no cinema, que conta, hoje, com 12 filmes realizados em 44 anos de carreira e vários prémios e honras em festivais de cinema nacionais e internacionais. Além disso, participou também em trabalhos para televisão como a minissérie (e filme) *Até Amanhã, Camaradas* (2005).

Fig. 2 Luís Filipe Rocha, realizador de *Adeus, Pai*.



**“(...) foi muito fixe porque tive a sorte de ser um filme do Luís Filipe Rocha, que para mim é, se quiseres, a representação de um homem. Que é forte, mas que é doce. Que te dirige ao ouvido. Que sem te reventar a tua bolha te falava aqui [colado à cara].” (Afonso Pimentel [ator] in Sobral: 2017)**

## A OBRA DO AUTOR

Luís Filipe Rocha conta com uma filmografia premiada nacional e internacionalmente. Iniciou-se na realização com duas curtas-metragens (*Nós, No País*, 1975), mas é em 1976 que estreia aquele que considera o seu primeiro filme, *Barronhos: Quem Teve Medo do Poder Popular?*. O filme seguinte (*A Fuga*, 1977) marca uma viragem para a ficção, baseado na realidade do fascismo em Portugal. Em 1984, assina *Sinais de Vida*, filme sobre a vida e obra de Jorge de Sena e evidência clara da forte ligação do realizador à literatura (também identificável na adaptação de *Cerromaior* [1980] e na estrutura trágica de *Cinzento e Negro* [2015]). Um segundo exílio em Macau origina *Amor e Dedinhos de Pé* (1991), antes de voltar ao tema do fascismo com *Sinais de Fogo* (1995). A problematização humana e crítica de eventos e períodos políticos regressa em filmes como *Camarate* (2001) ou *Rosas de Ermera* (2017). Noutros títulos, explorará questões como as transições entre infância, adolescência e idade adulta (*Adeus, Pai*, 1996; *A Passagem da Noite*, 2003), ou o direito à diferença (*A Outra Margem*, 2007).

### Filmografia Seleccionada:

*Cinzento e Negro* (2015)  
*A Outra Margem* (2007)  
*A Passagem da Noite* (2003)  
*Camarate* (2001)  
*Sinais de Fogo* (1995)  
*Cerromaior* (1980)

**“As histórias (...) são uma maneira de nos conhecermos e são, sobretudo, uma maneira de as pessoas poderem fazer alguma evasão do seu, às vezes, pesadíssimo quotidiano.” (Luís Filipe Rocha [realizador] in Crespo: 2016)**

# DIVISÃO DO FILME

## 01 INTRODUÇÃO

[00:00:00] - [00:08:37]

Filipe introduz-nos à narrativa (voz off) e confessa sentir falta do pai. Manuel entra no quarto e convida-o para uma viagem aos Açores, a dois. Viajam para os Açores e instalam-se numa casa antiga, onde conhecem Dona Paula, que lhes conta como perdeu o pai.

## 02 PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

[00:08:38] - [00:17:41]

Manuel e Filipe têm uma conversa franca sobre a sua relação e as intenções de ambos para a viagem. Filipe duvida dos verdadeiros motivos do pai e do seu estado de espírito. Um dia de pesca desastrado deixa Manuel de cama. Filipe diz-lhe que não tem de se esforçar tanto por ele.

## 03 O PRIMEIRO AMOR

[00:17:42] - [00:21:57]

Filipe conhece Pedro e Joana, filhos de pais divorciados, que querem ir ter com o pai aos EUA. Os três conversam sobre como é viver sem a presença do pai. Filipe começa a apaixonar-se por Joana.

## 04 CONFISSÃO

[00:21:58] - [00:27:53]

Já em casa, Filipe provoca intencionalmente Manuel com um desenho e uma história falsa sobre o seu avô. Manuel afasta-se irritado e senta-se num banco do jardim da casa. Filipe vai ter com ele. Manuel confessa a Filipe que nunca desejou ter filhos, mas que, agora que tem um cancro e poucos meses de vida, quer aproveitar o tempo que lhe resta com Filipe, no local onde jurara passar os últimos dias de vida.

## 05 PASSADO E PRESENTE

[00:27:56] - [00:43:00]

Manuel, Rodinhas e o Taxista falam sobre o seu passado na guerra colonial. Filipe continua a sua aproximação a Joana. Junto ao lago, Manuel revela a Filipe que o seu pai se suicidou e fala da relação próxima que tinham. Manuel e Filipe mergulham no lago e brincam um com o outro, mas são interrompidos pelo Vagabundo, que lhes rouba as roupas e tenta fugir com elas, sem sucesso.

## 06 FALA-ME DE AMOR

[00:43:01] - [00:55:45]

No café, Pedro fala com Filipe sobre mulheres e sexo. Em casa, Filipe confessa ao pai a sua paixão por Joana e o objetivo de ir com ela para os EUA para casarem. Mais tarde, Filipe vai ao encontro de Joana e confessa-lhe essa vontade, mas Joana adia a intenção, prometendo esperar por ele e pelo momento certo. Filipe questiona Manuel sobre o amor, mulheres e relações sexuais, deixando o pai desorientado.

## 07 DO PESADELO AO SONHO

[00:55:46] - [01:00:58]

À noite, Filipe tem um pesadelo. Nele, o pai casa com Joana. O Taxista persegue-o num elefante para o obrigar a casar com ele. Rodinhas ajuda-o a escapar-se do Taxista. Filipe observa os pais num ato sexual. Findo o pesadelo, Filipe acorda, febril, nos braços de Manuel. No dia seguinte, Filipe recebe a visita de Joana, que está de partida para os EUA. Joana beija Filipe antes de sair. Filipe volta a adormecer.

## 08 DESPEDIDAS

[01:00:59] - [01:07:02]

Joana e Pedro partem para os EUA. Ao jantar, Manuel oferece a Filipe um diário e pede-lhe que a primeira coisa que escrever seja sobre ele. No dia seguinte, Manuel despede-se de Filipe, de partida para Lisboa. Os dois abraçam-se. Enquanto Filipe se afasta no táxi, Manuel dança, para o filho guardar uma última imagem de alegria e amor.

## 09 REGRESSO À REALIDADE

[01:07:53] - [01:16:05]

Já em Lisboa, Filipe termina a narração das suas férias numa sala de aula. A Professora (Dona Paula) questiona-o sobre o título da redação, "Adeus, pai". Filipe diz que o pai morreu e foge da escola, escapando ao Vigilante (Vagabundo). A caminho de casa, cruza-se com outras personagens das suas férias, agora com identidades diferentes: Rodinhas é Livreiro, Pedro parece mais contido, Joana não conhece Filipe, o Taxista é o Motorista da sua família... Todo o verão foi apenas fruto da imaginação de Filipe.

## 10 ADEUS, PAI...

[01:16:06] - [01:22:05]

Filipe escreve no seu novo diário uma frase dita pelo pai durante as férias. Ouve um som vindo de fora do quarto. Sobe umas escadas que o levam a uma sala onde o pai fala ao telefone. Quando o pai finalmente se vira na sua direção, olham-se demoradamente, ambos em silêncio. Voltamos ao lago nos Açores, onde Filipe e Manuel se banham. Os dois mergulham. Créditos finais.

# Questões Cinematográficas

## NARRATIVA

*Adeus, Pai* alicerça-se numa estrutura narrativa clássica e tripartida (Introdução, Desenvolvimento e Conclusão). Esta divisão pressupõe a evolução de um protagonista, desde a colocação em marcha de vários eventos e interações, que alteram o seu estado inicial e desenvolvem o seu principal conflito, até ao clímax narrativo, que desemboca nalgum tipo de resolução (positiva ou negativa) do mesmo. Este tipo de estrutura repete-se, arquetipicamente, em muitos dos filmes que habitualmente vemos, pressupondo um conjunto de expectativas e uma tipologia de experiência que nos são familiares e, por isso, mais acessível naquilo que pretende comunicar e no que a narrativa veicula.

De acordo com o produtor Tino Navarro, o filme apresenta a história de “uma criança que queria ter um pai que não tinha” e que, por isso, “inventa uma história onde mata o pai para poder estar com ele” (Mendes: 2013, 425). O tema reveste-se, assim, de uma violência enorme, visto que o protagonista “inventa para o pai uma doença fatal para o pai mudar e ter tempo para ele” (idem). A história é contada na primeira pessoa, narrando aquilo que o próprio protagonista escreve. No entanto, essa informação é apenas revelada perto do final do filme, motivo pelo qual assumimos que a relação de Filipe com o pai é real (em termos diegéticos), experimentando de forma intensa, verdadeira e verosímil algo que, afinal, se revelará apenas um produto da imaginação (e frustração) do rapaz.

A viagem de Filipe com o pai aos Açores está marcada por diversos momentos que representam o enfrentamento do tema da ausência e da iminente perda de um pai (as histórias do pai de Dona Laura, do avô de Filipe e do pai de Pedro e Joana são exemplos disso). Assim, a narrativa constitui

também um longo ritual de despedidas. Significa, por um lado, o adeus de Filipe à infância e a entrada numa fase adolescente e mais madura. Por outro lado, o aparecimento de um primeiro amor culmina na impossibilidade de o concretizar de forma duradoura: Joana parte para os EUA e entre os dois resta apenas a promessa de uma memória perene e de uma espera mútua. Relativamente ao pai, toda a história gira em torno de um processo de descoberta da figura parental, mas também de despedida face ao seu iminente desaparecimento.

A narrativa explora ainda o tema do primeiro amor e do despertar da sexualidade. Ao conhecer Joana, Filipe apaixona-se e torna-se bastante curioso face ao que significa o amor e a relação carnal entre um homem e uma mulher. Procura o pai como confidente para as suas questões, mas nem todas encontram a resposta de que precisa. A sexualidade e o papel dos progenitores no seu desenvolvimento implicarão o surgimento de tensões conscientes e inconscientes em Filipe, procurando um lugar emocional para a sua principal referência masculina (pai), mas também entrar numa idade adulta com um conhecimento mais profundo de si mesmo e do mundo.



Fig. 3 *Adeus, Pai* é a viagem de Filipe à descoberta do seu pai e de si mesmo.

Fig. 4 A iluminação como reflexo dramático em *Adeus, Pai*: o pai por conhecer na sombra e o entusiasmo de Filipe numa zona mais iluminada.



Fig. 5 A aproximação entre Filipe e Manuel representada simbolicamente através da cor.



## IMAGEM

A fotografia de *Adeus, Pai* traz-nos um elaborado e cuidadoso trabalho de João Abel Aboim no enquadramento de cada plano e nos movimentos de aproximação e afastamento face à ação narrativa. Transporta-nos, sempre subtilmente, para o interior da cena e nunca para a consciência sobre o aparato cinematográfico que a mostra. Nesse sentido, a invisibilidade das decisões técnicas, aliada à continuidade visual entre planos, mantém-nos permanentemente imersos na história. A utilização de travellings e zooms lentos leva-nos na direção de quem fala, envolvendo-nos emocionalmente com a personagem que intervém e o conteúdo do que afirma. Por outro lado, estabelece invariavelmente um ponto de vista objetivo sobre a ação, cujas únicas exceções são alguns planos subjetivos de Filipe (por exemplo: o seu ponto de vista sobre a consola de videojogos, no início do filme), reforçando o caráter pessoal e imaginado da narração do protagonista. Finalmente, devemos também referir o meticuloso trabalho de iluminação dos planos, sobretudo aqueles onde os contrastes são mais pronunciados (ver exemplo da Fig. 2)

e que refletem os principais estados dramáticos, psicológicos e emocionais representados em cada cena.

## SOM

Além do som diegético que acompanha a ação, destacamos o interessante uso dos sons metadieгéticos, ou seja, procedentes da vida interior e de pontos de escuta subjetivos em determinados personagens. Os exemplos mais claros aparecem nos relatos das vivências da guerra colonial narrados por Rodinhas (a partir de 00:29:43) e do passado em África do Taxista (a partir de 00:42:03). No primeiro caso, o relato é acompanhado por sons de tiros, bombas e outros sons de artilharia (algo que se repetirá na interação entre Rodinhas e Filipe, no pesadelo do protagonista). No segundo, ouvimos sons característicos de um ambiente de selva e bramidos de elefantes. Este modo de utilizar o som proporciona, assim, uma maior imersão nos ambientes psicológicos inerentes àquilo que as personagens descrevem ou vivenciam em determinada cena, recuperando passados, medos ou traumas para a esfera do perceptível e permitindo a compreensão da invisibilidade que os define.

## MISE-EN-SCÈNE

Se o estado de solidão de Filipe se relaciona sobretudo com espaços interiores urbanos, escuros ou pequenos, a viagem para os Açores, na companhia do pai, marca a passagem para um ambiente de maior luz, abertura e propensão para a aproximação entre ambos. O posicionamento dos protagonistas nos espaços interiores e exteriores dos Açores impõe um contexto de maior liberdade, naturalidade e afetividade, proporcionando condições ideais para pai e filho explorarem as múltiplas possibilidades e enfrentarem os vários desafios da sua relação.

## ESPAÇOS

A representação dos Açores no cinema sempre tendeu para a não-ficção, para a predominância da paisagem face às pessoas e para a representação simplificada e tipificada das suas tradições, apelando sobretudo ao lado pitoresco das mesmas (Baptista: 2006). No entanto, *Adeus, Pai* – filmado nas ilhas Terceira e Ponta Delgada – observa o arquipélago sobretudo

como terreno fértil para a construção de afetos e relações profundas e duradouras entre figuras e situações ficcionais. Luís Filipe Rocha afirma que a escolha dos Açores aconteceu “pelo lado do paraíso imaginário, do princípio da vida” (Mourinha: 2016), oferecendo-lhe “a ambiência mágica, onírica e paradisíaca que o encontro sonhado entre filho e pai convocava” (Maltez, 2016). Assim, aproveitam-se as características naturais dos Açores como fatores para a descoberta mútua entre os protagonistas, uma espécie de “ilha do tesouro” simbólica que não chama a atenção para si mesma, mas serve as necessidades de quem nela cria raízes.

## TEMPO

A narração de Filipe utiliza sobretudo o tempo verbal pretérito, como alguém que recupera a memória de algo que já aconteceu. Tal facto evidencia claramente dois tempos distintos na narrativa: o tempo da história de Filipe e do pai nos Açores e o tempo a partir do qual a narração de Filipe é efetuada. No final do filme, percebemos que esse segundo tempo equivale ao tempo de redação da narração (visível a partir de 01:07:53). Isto é fundamental para aferir os significados e experimentar o impacto emocional de tudo o que vimos previamente, dado que toda a história vivida por Filipe e pelo pai nos Açores

é produto da imaginação do primeiro, gerada a partir das frustrações e necessidades do tempo presente e da realidade do rapaz.

## PERSONAGENS

Ao compreendermos que a narrativa das férias de Verão é fruto da imaginação de Filipe, é com naturalidade que assistimos a cruzamentos entre as figuras presentes nas duas temporalidades do filme. Filipe leva para a sua fantasia figuras que pertencem à sua realidade, adaptando-as às suas vontades e desejos, ou anulando totalmente a presença delas (casos da avó ou da mãe). O interesse platónico por Joana transforma-se numa relação de crescente proximidade, que culmina no seu primeiro beijo. As características libertinas e adultas de Pedro são enfatizadas, exponenciando o seu carácter provocador e as diferenças entre ele e Filipe, no que concerne a questões de maturidade sexual. O Vigilante da escola torna-se num Vagabundo que persegue e oprime Filipe, mantendo assim algumas das características da sua profissão na realidade. Dona Paula cuida da casa e mantém-na em ordem, a exemplo do que a Professora faz com uma sala de aula. Já o Taxista tem uma caracterização próxima da realidade (motorista), ainda que liberto da postura reprovadora e discriminatória da avó de Filipe.

## COR

Um último aspeto particularmente relevante no filme são as decisões cromáticas envolvendo o guarda-roupa das personagens, os adereços, os cenários e até a própria correção de cor da imagem. Além das diferenças cromáticas resultantes da rotação em espaços mais ou menos luminosos (exteriores ou interiores), nos Açores as cores aparecem-nos com maior vivacidade e expressão (os verdes da natureza, os azuis do mar e da água, ou o vestuário colorido de algumas personagens). Um plano particularmente simbólico é o da Fig. 5, onde se cruzam as cores amarela e vermelha entre as roupas e os líquidos dos copos dos protagonistas, evidenciando a aproximação crescente entre ambos. Por outro lado, é também relevante o trabalho de dessaturação da imagem na sequência do pesadelo de Filipe, contribuindo para a sugestão de um ambiente tão sombrio e assustador para o espectador quanto para o próprio protagonista.

# Análise Fílmica

## UM FOTOGRAMA

[00:01:47]



No início do filme, vários planos de pormenor apresentam-nos o quarto de Filipe: vemos brinquedos, objetos, uma fotografia sua... A dado momento, um dos planos fixa-se no livro *A Ilha do Tesouro*, de Robert Louis Stevenson, pousado em cima da mesa de cabeceira. A sua presença no filme evidencia um detalhe autobiográfico do realizador cuja iniciação ao mundo da literatura aconteceu precisamente com um romance de Robert Louis Stevenson (Crespo: 2016). *A Ilha do Tesouro* narra a história de um rapaz que, impulsionado pelo aparecimento de um adulto (um velho lobo do mar), embarca numa travessia marítima em busca de um tesouro. Ou seja, a narrativa do livro aproxima-se da aventura em que Filipe embarca com o seu pai em busca do seu próprio “tesouro” (uma relação próxima com o progenitor). Tal acontece também

após a travessia (aérea) de um oceano (rumo aos Açores), enfatizada pelo búzio colocado em cima do livro (que volta a aparecer nos Açores e nas mãos de Filipe aos 00:20:55). Assim, ao surgir logo nos primeiros minutos do filme, o livro torna-se prenúncio da jornada que o protagonista irá viver. Introduce também uma dualidade entre ficção e realidade que enquadra a construção de uma fantasia por parte do protagonista como forma de lidar com a ausência do pai e a vontade (por cumprir) de uma relação próxima com o mesmo. Por isso, já perto do final do filme, o mesmo plano volta a aparecer, mas agora Filipe pousa em cima desse livro o diário onde, supostamente, escreve as suas memórias, os seus pensamentos e os seus desejos, ancorados na presença e na ausência do pai como ponto de partida ou ponto de chegada.

## UM PLANO

[00:26:27] - [00:27:40]

Nos Açores, após uma breve discussão, Manuel confessa a Filipe nunca ter desejado um filho. O plano que então se inicia constitui um momento de viragem na narrativa. No início (1), Filipe senta-se junto ao pai, visivelmente aborrecido. A câmara começa um movimento lateral subtil (como muitos outros no filme), ao mesmo tempo que nos aproxima lentamente dos protagonistas: o plano de conjunto inicial irá progressivamente transformando-se num plano aproximado das duas personagens. Manuel adota uma postura de apaziguamento e confessa ter um cancro nos pulmões e pouco tempo de vida, o que faz com que Filipe se aproxime do pai (2).

À medida que a conversa avança (3), os dois vão ganhando proximidade, enquanto – de forma proporcional – a câmara nos vai aproximando cada vez mais das duas personagens, rodando para nos mostrar o rosto daquele que, nesse momento, constitui o foco emocional do diálogo (Manuel). O resultado do movimento emocional das personagens e do movimento físico da câmara culmina no abraço entre os protagonistas (4), um momento que marcará uma alteração positiva na relação entre ambos e a urgência de, mais do que nunca, aproveitarem o tempo que lhes resta juntos.

1



Após ouvir o pai confessar que nunca quis ter um filho, Filipe entra no enquadramento (vindo da esquerda) e senta-se junto a Manuel. A cabeça baixa evidencia o ressentimento que guarda pelo que acabou de ser dito. A postura de Manuel ilustra a tentativa de iniciar um processo de reconciliação com o filho, preparando a confissão do seu segredo.

2



A confissão de Manuel sobre a sua doença faz com que Filipe passe a adotar uma postura corporal de proximidade com o pai (está agora virado para ele). A mão esquerda de Manuel passa a repousar sobre o ombro de Filipe e as mãos direitas dos dois estão unidas. A confissão fará com que encontrem um entendimento.

3



A conversa vai conduzindo a uma proximidade e intimidade crescentes, quer entre os protagonistas, quer entre eles e o espectador (pelo enquadramento cada vez mais próximo). A escala dos seus rostos enfatiza o conteúdo emocional da conversa, aumentando a empatia entre espectadores e protagonistas.

4



O plano culmina num abraço sentido entre as duas personagens, um momento de proximidade física rara até aqui. A câmara culmina também o seu movimento de circunção e aproximação face a eles, cumprindo assim o objetivo de envolver subtilmente as emoções do espectador nas emoções da cena.

# UMA SEQUÊNCIA

[00:55:46] - [01:00:58]

1



2



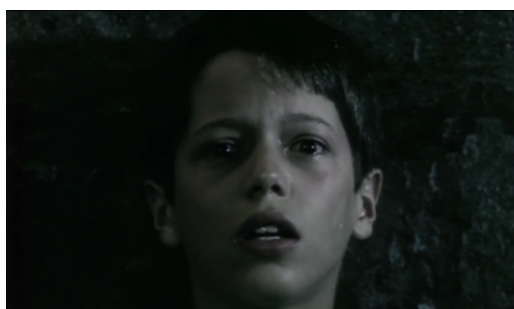
3



4



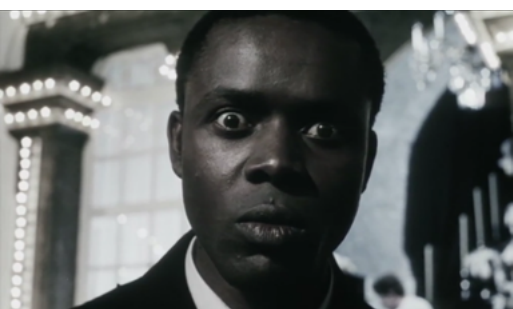
5



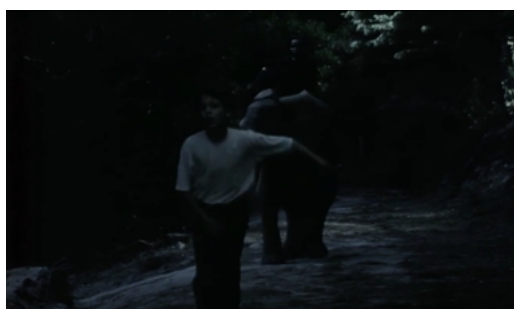
6



7



8



9



Uma das mais intrigantes sequências de *Adeus, Pai* é o momento em que Filipe tem um pesadelo envolvendo todas as personagens que, até ali, interagiram significativamente com ele (Manuel, Dona Paula, Pedro, Joana, Rodinhas, o Vigilante e o Taxista). O conteúdo onírico da sequência introduz um ambiente estranho, assombrado, recuperando elementos da psique de Filipe que se interligam de formas sugestivas.

Em primeiro lugar, a sequência deve ser contextualizada na ação narrativa que a precede. Nos Açores, Filipe apaixona-se por Joana, um “primeiro amor” que desperta nele um conjunto de sensações e curiosidades. A aproximação progressiva ao pai, geradora de maior intimidade e confiança entre ambos, conduz Filipe a tomar o

progenitor por uma figura capaz de responder às suas dúvidas sobre o tema. Manuel, desajeitadamente, vai procurando dar resposta às questões de Filipe, mas de forma pouco desenvolvida e até evasiva (fruto do seu desconforto). Filipe está em pleno processo de descoberta do desejo sexual e das aventuras (ou desventuras) do amor, pelo que a sua mente se constitui, no momento em que a sequência onírica se inicia, como uma complexa rede de dúvidas, curiosidades e temores.

O cenário (1) onde decorre a ação do sonho de Filipe remete-nos para uma celebração: no exterior e no interior, observa-se uma disposição cuidada e excessiva de luzes, adereços e ornamentos brancos. O enquadramento não permite identificar claramente o espaço diegético onde este momento do sonho

acontece: os planos aproximados das personagens anulam a possibilidade de coordenadas espaciais definidas. Pedro toca no piano (2) a *Dança Romena BB56 Sz. 43*, de Béla Bartók, que contribui para o carácter dissonante e vertiginoso de todo o contexto narrativo. Rodinhas (3), em grande plano, aparece com um sorriso e uma dança enigmáticos. A câmara afasta-se ligeiramente e revela Manuel dançando com Joana (4): ele com um olhar de êxtase, ela com um ar sedutor. Filipe (5) assiste aterrado a tudo isto, mas agora são D. Paula e o Vigilante que dançam (6), ele vestido como o falecido pai da governanta. O Taxista irrompe no plano (7), interpelando agressivamente Filipe com uma informação (que o pai casou com Joana) e uma proposta (Filipe casar-se com ele). Será o medo suscitado por esta pergunta e por toda a situação anterior que levam Filipe a fugir do Taxista que, seguindo por uma estrada montado num elefante (8), continua a forçá-

-lo a casar com ele. A referência ao passado do Taxista em África cria uma possível ligação para o que se segue: Rodinhas ajuda Filipe a escapar-se, não apenas do Taxista e do elefante, mas agora também de artilharia militar em plano sonoro de fundo (9). Rodinhas protege Filipe, mas acusa-o de abandonar a mãe. Isto conduz-nos à última cena do sonho: Filipe aproxima-se de um conjunto de cortinas que o separam de um quarto onde vislumbra (e ouve) os seus pais em pleno ato sexual (10). Filipe não chama pelo pai, mas sim pela mãe, enquanto vai afastando, uma a uma, as cortinas que o separam dos progenitores. Ao afastar a última cortina (11), Filipe acorda febril nos braços do pai, que o procura acalmar (12).

Até este momento, a sequência parece abordar os receios e temores que Filipe enfrenta relativamente à descoberta do amor e da sexualidade. Uma possível

10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



leitura psicanalítica sugere um complexo edipiano tardio (Zimerman: 2008, 75) e a triangulação entre Filipe, o pai e a mãe. Filipe alterna entre o amor e a hostilidade face ao pai: emocionalmente, precisa dele como fonte de identificação e de resposta às questões inerentes ao seu desenvolvimento sexual, mas ao mesmo tempo é a figura que rouba quer o seu “primeiro amor” (no sonho), quer a mãe que, até então, tem sido a progenitora presente na vida de Filipe. É pela mãe que Filipe chama à porta do quarto e é ela que Rodinhas o acusa de abandonar. Assim, parece existir um complexo ainda em resolução, associado à presença desejada, mas simultaneamente perturbadora, de um pai em processo de descoberta.

Por outro lado, pode também ser interessante uma leitura da noção de “mãe” à luz das referências a África e ao passado colonial (Taxista e Rodinhas). Esta remeter-nos-ia para a ideia de uma terra natal que, segundo Rodinhas, nunca devemos abandonar sem nos sentirmos culpados. O arrependimento pela participação na guerra colonial é enfatizado também pela agressividade e pela perseguição que o Taxista faz a Filipe, procurando forçar uma união não desejada, que encontra paralelismos

com a ocupação militar das colónias africanas. Esta leitura diverge, obviamente, dos dilemas afetivos de Filipe, mas justificar-se-á no inconsciente do rapaz pela educação recebida no seio de uma família com preconceitos raciais explícitos [01:15:20], que o deixam desconfortável. Ao mesmo tempo, problematiza o passado de Manuel como possível explicação para a sua distância emocional, densificando e complexificando a sua vida interior.

A resolução da sequência leva-nos da noite para o dia, onde Manuel cuida de Filipe (13) antes de receber a visita de Joana (14). Joana diz a Filipe que foi o pai que a chamou (15); Filipe parece surpreendido (afinal não lhe “roubou” o seu primeiro amor, como no sonho). Joana vem despedir-se, mas não sem antes confessar os seus sentimentos por Filipe e beijá-lo na boca (16). Filipe regressa, assim, a um estado de sonho, mas agora acordado (17). Diz-nos ele, na sequência deste seu primeiro beijo: “até ficar escuro, não abri mais os olhos nem mexi a boca, para não deixar fugir aquele gosto perfumado e quente” (18). Voltamos, assim, ao ato de dormir e ao sonho, mas agora como resultado de um primeiro (e decisivo) passo rumo à resolução dos receios que o assolam.

## Resumidamente...

A sequência analisada evidencia os diferentes desafios emocionais de Filipe. Em destaque está a tensão entre ele e o pai, figura de quem o seu inconsciente desconfia como alguém capaz de o afastar da capacidade de amar (Joana). No entanto, o retorno à realidade reforça a presença do pai como fator positivo para o seu crescimento saudável: não só é capaz de apaziguar os seus temores e receios (confortando-o ao despertar), como também o ajuda na concretização dos seus desejos mais íntimos (ao chamar Joana e criar as condições ideais para o primeiro beijo de ambos).

Por outro lado, a figura maternal traz a resolução de tensões num duplo sentido. Se, sob um prisma

psicológico, Filipe poderá debater-se com as transições entre o amor familiar e o amor sexual, é igualmente possível identificar uma relação entre natalidade biológica e política. A advertência de Rodinhas para nunca abandonar a mãe remete para a resistência em sair da terra natal rumo à guerra colonial, mas também a relaciona com o distanciamento de Filipe face à mãe e à avó (paradigmas do preconceito racial latente na sua família). Se o Taxista pretende forçar Filipe a um casamento não desejado, isso evoca, simbolicamente, uma “vingança” pelo passado colonial e pelo preconceito que Filipe herda através da educação que recebeu (e que ele procura, inconscientemente, anular e resolver).

## AMOR

A história de Filipe é, sobretudo, um processo de descoberta do amor. Por um lado, do amor do seu pai, Manuel, figura até então ausente, que “nunca quis saber dele”. A mudança de paradigma na sua relação permite, pela primeira vez, descobrirem o amor entre ambos e os efeitos positivos da partilha de tempo, cumplicidade e afetos. Por outro lado, Filipe descobre também o amor feminino, ao apaixonar-se por uma rapariga mais velha que lhe proporcionará o seu primeiro beijo.

## AUSÊNCIA

Filipe e Manuel procuram compensar a ausência do segundo e aproveitar o pouco tempo que lhe resta para estarem um com o outro. Assim, os protagonistas embarcam numa viagem emocional intensa, indelevelmente marcada pela resolução de uma ausência passada e pela consciência da inevitável e iminente ausência futura (morte) de Manuel.

## REALIDADE VS. IMAGINAÇÃO

O choque entre realidade e imaginação é um tema importante, não apenas nos termos da sequência analisada, mas também do filme como um todo. A narrativa representa uma história criada por um rapaz como única forma de ter uma relação próxima com o pai. Se a realidade foi incapaz de proporcionar um relato feliz, a sua imaginação torna-se no único modo de transformar indiferença em amor (ainda que baseado na perda).

## TRAUMA

A descoberta do amor de um pai através da ficcionalização de uma relação aparece-nos como forma de resolver o trauma de um progenitor ausente e do desconhecimento do que significa amar ou ser amado. Por outro lado, os laivos de preconceito racial na sua família aparecem também como estilhaços de um passado colonial e de uma educação ainda por resolver.

# O Filme em Diálogo

## OUTROS FILMES | OUTRAS ARTES

### CINEMA

*Adeus, Pai* aborda temas como a ausência, o amor e a resiliência para recuperar algo iminentemente perdido, tópicos que servem de aproximação a três filmes com aspetos temáticos e narrativos similares.

*Jaime* (António-Pedro Vasconcelos, 1991) apresenta-nos um rapaz que vive no Porto com a mãe, recém-separada do pai. Julgando que a separação é fruto do roubo da motocicleta do pai (o que lhe custa o emprego), Jaime começa a trabalhar, às escondidas dos pais, para juntar dinheiro para uma nova motocicleta e, com isso, promover a reconciliação dos dois. Deste modo, o filme apresenta-nos a figura paterna como motivação para as ações de um rapaz, que procura recuperar uma estrutura de amor familiar saudável. Representa também um contexto familiar que tenta resistir às pressões do contexto social. Em *Adeus, Pai*, essa pressão traduz-se num pai com muito dinheiro e pouco tempo; no caso de *Jaime*, é a falta de dinheiro que compromete o equilíbrio da estrutura familiar.

*Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) aborda igualmente a busca por um pai ausente. Após testemunhar o atropelamento da mãe, Josué é amparado por Dora, professora aposentada que escreve cartas para analfabetos na Estação Central do Brasil (Rio de Janeiro). Dora decide então viajar com Josué para o Nordeste do Brasil para o ajudar a encontrar o pai. Neste sentido, a história trabalha novamente a ideia de viagem como processo de descoberta da identidade e do amor familiares, servindo para a aproximação

entre um jovem e um adulto. Neste caso, Josué lida com a ausência do pai e a morte da progenitora, mas encontra em Dora uma figura maternal que, simbolicamente, se torna numa âncora para os seus afetos e necessidades.

Finalmente, *Atrás das Nuvens* (Jorge Queiroga, 2007) conta-nos a história de Paulo, um rapaz que vive com a mãe em Lisboa e que, um dia, descobre fotografias de um avô que nunca conheceu, por vontade da mãe. Aproveitando o pretexto de uma visita de estudo, Paulo parte para o Alentejo à descoberta do avô. Depois de o encontrar, os dois vão de carro à aventura, de modo a se aproximarem e recuperarem o tempo perdido. Significa isto que o filme aborda questões muito prementes também em *Adeus, Pai*: a ausência de uma figura parental (neste caso em segundo grau), a vontade de descobrir essa figura, a superação da distância (física e emocional), e a viagem como processo de aproximação entre duas personagens, isolando-as daquilo que até então as separou.



Fig. 6 Amor, distância e perda na relação pai-filho em *Adeus, Pai*.

## LITERATURA

A presença, no início do filme, do livro *A Ilha do Tesouro*, de Robert Louis Stevenson é prenúncio da aventura fantasiada pelo protagonista e pista autobiográfica para a relação próxima de Luís Filipe Rocha com a literatura, que sempre o ajudou no seu lado romanesco (Mourinha: 2016). Filipe, tal como o realizador e Stevenson, imagina uma aventura (escrita, narrada e vivida por ele) onde o ato de redação é a génese de todas as imagens e sons que nos guiam pela história e conduzem à sua interpretação.

## MÚSICA

O tema principal da banda sonora do filme (“Não vou ficar”, da banda portuguesa Delfins) relata os sentimentos de solidão e perda de uma pessoa amada, representando perfeitamente o conflito de Filipe e o tom ligeiro do filme. A música aparece também de forma diegética, associada às ações do protagonista (a colocação de um CD na aparelhagem do seu quarto e na da casa dos Açores). O tema e variações instrumentais do mesmo vão pincelando todo o filme, bem como outros temas compostos para diferentes momentos narrativos (a ida à pesca, a perseguição no lago ou as conversas entre Filipe e Joana). Também relevante é a presença de composições de Johann Sebastian Bach, cuja história trágica (contada a Filipe por Manuel) origina a primeira frase escrita pelo rapaz no diário oferecido pelo pai (“Deus meu, faz com que eu não perca a alegria que há em mim”). Assim, providencia a aura adequada aos temas de perda e sofrimento, acentua a carga dramática do que Filipe escreve e reforça as impressões emocionais em diferentes momentos do filme.

Fig. 8 Filipe coloca o CD com a música *Não vou ficar* (Delfins) na aparelhagem do seu quarto.

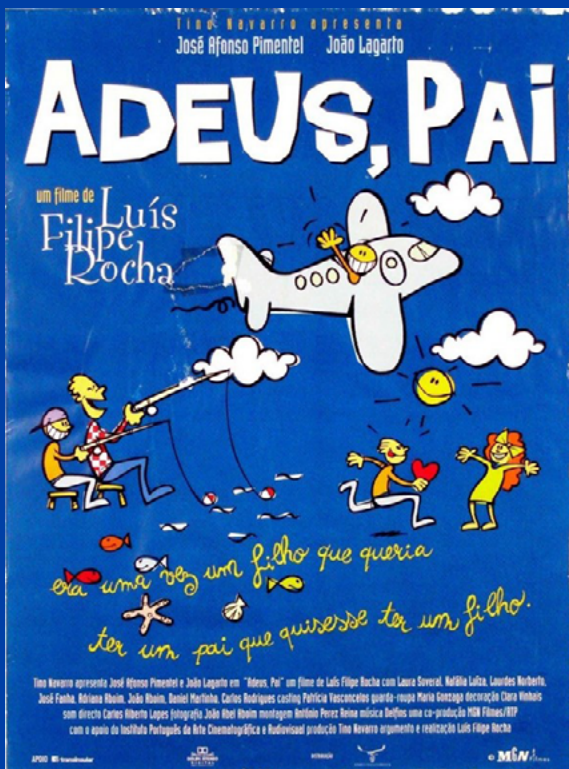


Fig. 7 Cartaz do filme *Adeus, Pai*.

O cartaz de *Adeus, Pai* evidencia o universo interior de Filipe. A utilização de uma imagem desenhada em vez de uma imagem real (fotografia) traz um duplo significado. Por um lado, representa o interesse de Filipe pelo desenho, que vemos ao longo do filme (sobretudo nos momentos de lazer, quando o pai está ocupado). Por outro lado, remete para um imaginário propenso à ficção e fantasia (e não tanto às formas da realidade). Adicionalmente, os desenhos ilustram os momentos fundamentais da história: uma viagem a dois (avião), momentos felizes com o pai (à esquerda) e a descoberta do amor (à direita). Também significativo é o facto de os desenhos serem acompanhados por uma frase escrita à mão: “era uma vez um filho que queria ter um pai que quisesse ter um filho”. Estabelece uma ponte para a redação de Filipe, que origina toda a viagem sonhada com o seu pai, sendo também reveladora do carácter imaginário da narrativa (“era uma vez”) e do conflito que incomoda o protagonista.

# A Recepção do Filme

*Adeus, Pai* teve um tempo de pré-produção, produção, pós-produção e estreia relativamente curto. Como o próprio Luís Filipe Rocha indica (Mendes: 2018, 00:34:20), em dois / três meses o filme foi escrito, começando as rodagens em julho de 1996. A estreia teve lugar a 20 de dezembro de 1996 em Portugal (com antestreia em Londres três dias antes). Depois disso, iniciou um circuito de distribuição e exibição do filme que o levou a diferentes públicos, salas e países.

De acordo com dados do ICA (2020), o filme foi visto por um total de 100.461 espectadores em salas portuguesas, aos quais poderíamos acrescentar as várias sessões de visionamento do filme no âmbito do Plano Nacional de Cinema. Além disso, e de acordo com uma entrevista ao realizador no *Jornal de Negócios* (Crespo: 2016), mais de um milhão de espectadores terão visto o filme na televisão, número bastante significativo para o universo cinematográfico e audiovisual português, coincidindo também com o seu carácter acessível a diferentes idades e tipologias de públicos.

O filme teve uma participação modesta no circuito nacional e internacional de festivais de cinema, mas ainda assim obteve prémios e distinções relevantes. Em 1997, João Lagarto e José Afonso Pimentel foram distinguidos, respetivamente, com os prémios de Melhor Ator e Melhor Jovem Ator no Festival Internacional de Cinema de Moscovo (Rússia). No mesmo ano, o filme foi também galardoado

com o Elefante de Prata e a Placa de Prata no 10º International Children Film Festival (Índia). Ainda em 1997, José Afonso Pimentel foi nomeado para os Globos de Ouro, na categoria de Melhor Jovem Ator. Finalmente, o filme foi distinguido em 1998 com o prémio Jan Fonder Vrees no European Youth Film Festival of Flanders (Bélgica).

Apesar de Luís Filipe Rocha ocupar um lugar de relevo na história do cinema português, não se encontram muitos estudos e investigações sobre a sua filmografia (são exceções os trabalhos de investigação realizados por Filipa Magalhães [2019] sobre *Cerromaior* ou Luís Sobreira [2018] sobre *A Outra Margem*, por exemplo). Assim, estão ainda por explorar diferentes problemáticas e perspetivas artísticas, narrativas, sociais ou políticas associadas à sua filmografia.



Fig. 9 João Aboim (Pedro), Adriana Aboim (Joana) e José Afonso Pimentel (Filipe) em *Adeus, Pai*.

# Sugestões Pedagógicas

## EXERCÍCIO 1

### ANTES DA PROJEÇÃO

Os alunos deverão identificar os vários elementos gráficos presentes no cartaz do filme e analisar possíveis significados e direções da narrativa do mesmo. Que tipo de personagens terá o filme? Quem será o protagonista? Que tipo de conflito poderá enfrentar? Quais os principais temas do filme? Quais os significados dos desenhos e da frase escrita à mão?

O exercício poderá ser realizado individualmente (por escrito) ou discutido em grupo.

### DEPOIS DA PROJEÇÃO

Os alunos deverão voltar a analisar o cartaz, mas agora à luz do que viram no filme. Que ideias iniciais se confirmaram? Que ideias iniciais não se confirmaram? Que outros significados os alunos são agora capazes de retirar do cartaz?

Nesta fase recomenda-se a discussão em grupo e partilha de diferentes perspetivas.

#### APRENDIZAGENS

Compreender características da linguagem visual (composição, cromatismo, tipografia, representação de pessoas e situações narrativas) com determinado propósito temático; desenvolver a capacidade de interpretação gráfica e simbólica de uma imagem.

## EXERCÍCIO 2

### ANTES DA PROJEÇÃO

Os alunos deverão ouvir o tema principal do filme ("Não vou ficar", Delfins) e identificar as principais ideias e sensações deixadas pela música e letra. De seguida, deverão relacionar essas informações com o que o título *Adeus, Pai* lhes sugere.

O exercício poderá ser realizado individualmente (por escrito) ou discutido em grupo.

### DEPOIS DA PROJEÇÃO

Observando os dois momentos em que Filipe põe a tocar na aparelhagem o CD com o tema *Não vou ficar* (00:00:00 e 00:24:00), os alunos deverão analisar a relevância do tema principal como banda sonora para o que acontece na introdução do filme (primeira cena) e na revelação da doença de Manuel (segunda cena). Depois, deverão identificar outras músicas presentes no filme, reconhecendo os ambientes emocionais das mesmas e a forma como contextualizam o que está a acontecer em cada momento (tema da pesca; tema da perseguição ao Vagabundo; tema de Filipe e Joana; composições de Bach).

#### APRENDIZAGENS

Compreender de que forma a banda sonora (e neste caso particular, a música) contribui para informar e ambientar emocionalmente as imagens e a narrativa.

## EXERCÍCIO 3

Ao fantasiar as suas férias nos Açores, Filipe imagina-se com várias personagens que, mais tarde, percebemos que procedem do seu quotidiano em Lisboa. Ainda assim, as personagens apresentam diferenças relativas a quem são e como agem nos Açores ou em Lisboa. Que semelhanças e diferenças encontramos nelas? O que justificará o facto de Filipe os imaginar com determinadas características na sua história?

Após o visionamento do filme, os alunos deverão preencher um quadro (individualmente ou em grupo), com as semelhanças e diferenças entre as duas versões de cada personagem, discutindo de seguida possíveis justificações para as mesmas.

### APRENDIZAGENS

Compreender o filme a partir da descoberta e da caracterização das personagens, refletindo sobre a intencionalidade por detrás dessa configuração.

## EXERCÍCIO 4

A mudança de Manuel face a Filipe nos Açores é proporcionada sobretudo pela mudança do espaço e do ambiente onde os mesmos interagem. Assim, após o visionamento do filme, os alunos deverão analisar as principais diferenças entre os vários espaços da narrativa, levando em conta sobretudo o contraste entre o ambiente urbano e o ambiente rural no início (Lisboa/Açores) e no final (Açores/Lisboa) do filme. De seguida, deverão cruzar essas características com o tipo de acontecimentos e interações que cada um dos espaços proporciona às personagens, identificando de que forma o espaço ajuda ou condiciona o cumprimento dos objetivos das mesmas.

### APRENDIZAGENS

Estimular a compreensão da noção de espaço diegético e como o mesmo assume um papel ativo na contextualização e/ou evolução narrativa de um filme.



Fig. 10 Contraste entre personagens nos Açores (imaginação) e Lisboa (realidade).

## EXERCÍCIO 5

Um dos momentos marcantes do filme é o plano (analisado anteriormente) onde Manuel confessa a Filipe a sua doença. Além do significado para a história, no que concerne à relação entre ambos, o plano combina aspetos interessantes de enquadramento (variações na escala do plano), composição visual de personagens e cenário (mise-en-scène) e movimento de câmara (travelling) que contribuem para o que se pretende contar. Assim, após o visionamento do plano, os alunos deverão identificar que tipo de mudança existe no enquadramento e qual o movimento de câmara que proporciona essa alteração, discutindo a relevância dos mesmos para a ênfase do momento narrativo e da mise-en-scène dos personagens no espaço.

### APRENDIZAGENS

Entender a composição visual, o enquadramento e o movimento da câmara como decisões significativas para o impacto que determinada cena ou mise-en-scène narrativa proporciona.

# Referências

## IMAGENS

Figuras 1, 3 a 6 e 8 a 10: © *Adeus, Pai*, MGN Filmes, 1996.

Figura 2: Fotografia de Luís Filipe Rocha © Luís Filipe Rocha, 2015.

Figura 7: Cartaz do filme *Adeus, Pai* © MGN Filmes. Fonte: col. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

## FILMOGRAFIA

Fonseca e Costa, J. (1971). *O Recado*.

Queiroga, J. (2007). *Atrás das Nuvens*.

Rocha, L.F. (2017). *Rosas de Ermera*.

\_\_\_\_\_ (2015). *Cinzeno e Negro*.

\_\_\_\_\_ (2007). *A Outra Margem*.

\_\_\_\_\_ (2003). *A Passagem da Noite*.

\_\_\_\_\_ (2001). *Camarate*.

\_\_\_\_\_ (1996). *Adeus, Pai*.

\_\_\_\_\_ (1995). *Sinais de Fogo*.

\_\_\_\_\_ (1991). *Amor e Dedinhos de Pé*.

\_\_\_\_\_ (1984). *Sinais de Vida*.

\_\_\_\_\_ (1980). *Cerromaior*.

\_\_\_\_\_ (1977). *A Fuga*.

\_\_\_\_\_ (1976). *Barronhos: Quem Teve Medo do Poder Popular?*

Salles, W. (1998). *Central do Brasil*.

Vasconcelos, A.P. (1991). *Jaime*.

## BIBLIOGRAFIA

Baptista, T. (2006). Os Açores no cinema. *Atlântida – Revista de Cultura*, 11: 9-23.

Mendes, J.M. (coord.) (2013). *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Lisboa: Gradiva. ISBN: 978-616-498-0.

Zimerman, D.E. (2008). *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed.

## VIDEOGRAFIA

Mendes, C. (2018). Luís Filipe Rocha. *Autores – TVI Player*. Disponível em: <https://tviplayer.iol.pt/programa/autores/556c98760cf234bd4ef57632/video/5b5145ba0cf282952f03303a>

Sousa Dias, A. (2003). Entrevista a Luís Filipe Rocha. *Por Outro Lado - RTP Arquivos*. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/luis-filipe-rocha/>

## WEBGRAFIA

CinePT – Cinema Português (s/d). *Adeus, Pai* (1996). Disponível em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/650/Adeus%2C+Pai>

Crespo, L. (2016). Luís Filipe Rocha: Portugal continua a ser um país muito corporativo (entrevista). *Jornal de Negócios*, 26.07.2016. Disponível em: <https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/luis-filipe-rocha-com-ou-sem-25-de-abril-nos-hoje-provavelmente-estariamos-onde-estamos>

ICA (2020). Exibidos e estreados (relatório). Disponível em: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/>

INE (2003). Portugal Social 1991-2001: Informação à Comunicação Social. Disponível em: [https://www.ine.pt/ngt\\_server/attachfileu.jsp?look\\_parentBoui=97026&att\\_display=n&att\\_download=y](https://www.ine.pt/ngt_server/attachfileu.jsp?look_parentBoui=97026&att_display=n&att_download=y)

Magalhães, F. (2019). Constança Capdeville: “A música já não se pode viver sozinha”. Diálogos entre música e cinema em *Cerromaior* (1980) de Luís Filipe Rocha. In Branco de Oliveira, A.; Pereira, A.C.; Rosa, L.; Penafria, M.; Araújo, N. (eds.). *Cinema e outras artes II: diálogos e inquietudes artísticas*. Covilhã: LabCom.IFP, 215-229. Disponível em: [http://labcom.ubi.pt/ficheiros/201911041543-201909\\_cinema\\_outras\\_artes\\_ii.pdf](http://labcom.ubi.pt/ficheiros/201911041543-201909_cinema_outras_artes_ii.pdf)

Maltez, J.C. (2016). Entrevista | Luís Filipe Rocha. *Take – Cinema Magazine*, 20.05.2016. Disponível em: <https://take.com.pt/entrevista-a-luis-filipe-rocha/>

Mourinha, J. (2016). Luís Filipe Rocha, cineasta português: “Não fiz um único filme que não quisesse”. *Jornal Público – Ípsilon*, 19.05.2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/05/19/culturaipsilon/noticia/luis-filipe-rocha-cineasta-portugues-nao-fiz-um-unico-filme-que-nao-quisesse-1732324>

Sobral, C. (2017). Afonso Pimentel: ‘Houve alturas em que tomei decisões apenas e só movidas pelo ego’ (entrevista). *Semanário Sol*, 04.10.2017. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/583232/afonso-pimentel-houve-alturas-em-que-tomei-decisoes-apenas-e-so-movidas-pelo-ego>

Sobreira, L. (2018). Divergências e convergências no filme *A Outra Margem*, de Luís Filipe Rocha. *Via Atlântica*, (33), 379-390. <https://doi.org/10.11606/va.v0i33.140257>

Teixeira, M. (2018). Luís Filipe Rocha, o contador de histórias. *Septima*. Disponível em: <https://septimaes.wordpress.com/2018/10/08/luis-filipe-rocha-o-contador-de-historias/>

Vilar, E. (2003). “Adeus, Pai”, de Luís Filipe Rocha, na Série Y. Disponível em: <http://static.publico.pt/docs/seriey3/filmes/14.adeusPai/filme.htm>

ADEUS, PAI / LUÍS FILIPE ROCHA

# PNC

PLANO NACIONAL DE CINEMA

Design e Paginação Luísa Lino  
Revisão de Texto Marta Lisboa  
PNC 2021

