

APARIÇÃO DE VERGÍLIO FERREIRA NO CINEMA: (RE)CRIAÇÃO E (RE)INTERPRETAÇÃO

Raquel Trentin OLIVEIRA*

- **RESUMO:** Este estudo aborda os dispositivos de transfuncionalização envolvidos na adaptação do romance *Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira, ao cinema, dirigido por Fernando Vendrell (*Aparição*, 2018) e roteirizado por Fátima Ribeiro e João Milagre. O foco está no processo de transcodificação de um sistema comunicativo para outro e em seu consequente potencial de (re)interpretação e (re)criação (HUTCHEON, 2011) do romance. Reconhecendo a dificuldade de transporte para o cinema de uma mundividência de cunho reflexivo, metafísico, existencialista como a de Ferreira, parto da análise da semiótica filmica, recaindo sobre o modo como história, tempo, espaço, personagens são transfigurados no sentido de reler alguns eixos temáticos da obra “original”. Entre os aspectos que recebem novo vigor crítico-temático, está a representação de mulheres numa sociedade conservadora, patriarcal, sob o jugo do Estado Novo, evidenciada, sobremaneira, nas performances de gênero (BUTLER, 1998) que dão sobrevida (REIS, 2018) às personagens Sofia e Ana.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Vergílio Ferreira. *Aparição*. Cinema. Fernando Vendrell. Gênero.

Introdução

Este estudo descreve dispositivos de transfuncionalização envolvidos na adaptação do romance *Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira, ao cinema, dirigido por Fernando Vendrell (*Aparição*, 2018) e roteirizado por Fátima Ribeiro e João Milagre. Fernando Vendrell (nascido em Lisboa, 1962) estreou seu primeiro longa-metragem em 1996, como o reconhecido *Fintar o Destino*, cuja história se passa em Cabo Verde. A temática de África e o contexto do colonialismo português durante o Estado Novo é tema de outras películas do diretor como *O gotejar da Luz* (2002), contextualizado em Moçambique, e *Pele* (2006), todos assumindo um viés vincadamente pós-colonialista. Também sob sua direção, a série “3 Mulheres”,

* UFMS – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras – Departamento de Letras Vernáculas, Santa Maria, RS. Raquel.trentin@ufsm.com.br.

a partir das biografias da poetisa Natália Correia e da jornalista Vera Lagoa (pseudónimo de Maria Armanda Falcão), recorda os últimos anos do Estado Novo entre 1961 e 1973. O interesse pela biografia de escritores e pela adaptação de obras literárias é também uma marca da sua produção cinematográfica, como comprovam a própria adaptação do romance de Vergílio Ferreira e *Sombras brancas*, estreado em 2023, com base na obra *De profundis, Valsa Lenta*, de José Cardosos Pires. Paulo de Medeiros e Hilary Owen, no volume 34 da *Revista Portuguese Studies* (2018, n.2), todo dedicado ao cinema de Vendrell, resumem os dois principais eixos de sua produção cinematográfica:

This must be understood along to complementary axes: one involves the various postcolonial African societies in the wake of Portuguese colonialism; the other the temporal nexus linking past and present, the ways in which the past haunts the present, and the result imperative to confront these spectres in order to imagine a different future¹.

Adaptação anunciada e extensiva do romance de Vergílio Ferreira, o filme *Aparição* (2018) é entendido aqui como uma obra palimpsestosa (GENETTE, 1982), assombrada pelo texto do romancista, ou melhor, um texto em segundo grau que foi criado e recebido em conexão com o texto anterior, de acordo com a concepção de Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013). Naturalmente, considerar esse vínculo não implica exigir, como critério de excelência, a fidelidade da segunda *Aparição* à primeira. Enquanto processo criativo, essa adaptação envolve “tanto uma re(-interpretação) quanto uma re(-criação)” (HUTCHEON, 2013, p.29). Sobre tal processo, afirma Vendrell numa entrevista a Rui Alves de Souza (2018):

o que procurei fazer com essa adaptação foi estar próximo do romance e de alguma forma procurar falar o que era inerente ao romance que se tornava iminentemente mais cinematográfico com uma atitude que não fosse submissa à obra mas de descoberta.

Reconhecendo a dificuldade de transporte para o cinema de uma mundividência de cunho reflexivo, metafísico, existencialista como a de Ferreira, parto da análise da semiótica filmica, recaindo sobre o modo como história, tempo, espaço, personagens são transfigurados no sentido de reler alguns eixos temáticos da obra “original”. Entre os aspectos que recebem novo vigor crítico-temático, está a representação

¹ Seu cinema “deve ser entendido através de eixos complementares: um envolve as diversas sociedades africanas pós-coloniais na sequência do colonialismo português; o outro, a conexão temporal entre passado e presente, as maneiras pelas quais o passado assombra o presente, e o resultado imperativo para confrontar esses espectros a fim de imaginar um futuro diferente”.

de mulheres numa sociedade conservadora, patriarcal, sob o jugo do Estado Novo, evidenciada, sobremaneira, nas performances de gênero (BUTLER, 1990) que dão sobrevida (REIS, 2014) às personagens Sofia (interpretada no cinema pela atriz Victória Guerra) e Ana (interpretada pela atriz Rita Martins).

A semiótica filmica

Segundo Linda Hutcheon, a maioria das teorias da adaptação presume que a história, a intriga, permanece como elemento comum, como núcleo do que é transposto de um sistema comunicativo para outro. Por consequência, os agentes da história, as personagens, são cruciais numa adaptação, pois facilitam o reconhecimento, o engajamento e a aliança (SMITH, 1995 apud HUTCHEON, 2013, p. 33) dos receptores com a nova narrativa. O filme de Vendrell, em acordo com esse pressuposto, mantém boa parte da história de Ferreira, que fora narrada pelo protagonista Alberto Soares, mas impõe algumas variações importantes. No romance, Alberto apresenta-se desdobrado em dois tempos principais: o tempo da recordação, da narração e da escrita, e o tempo da vivência da história. Dividindo com a esposa a velha casa da aldeia da Beira que fora dos pais, ele recorda e vai refletindo sobre a história vivida em Évora anos antes, em busca de “descobrir a face última das coisas e ler aí” a sua “verdade perfeita” (FERREIRA, 1971, p.9). Esse tempo da escrita permanece demarcado na introdução e na conclusão do romance e vem à tona em outros momentos pontuais da narração da história.

Como quem (res)sente nas vísceras a “branca cidade ermida” de Évora e o que ali se passou, desde a sua chegada à estação e a instalação na pensão do Senhor Machado até sua partida, o narrador-protagonista nos dá a conhecer cerca de um ano de sua vida. Escritor e professor de Letras, Alberto vai a Évora para lecionar. Seu anfitrião na cidade é um velho conhecido do pai, Dr. Moura, que abre sua casa para receber o filho do amigo. A narração de Alberto persegue, então, a linha dos acontecimentos resultantes das suas relações com a família Moura, com suas filhas Cristina, Ana e Sofia, com Alfredo, marido de Ana, e com mais dois amigos da casa, o engenheiro Chico e Carolino, sobrinho deste e aluno de Alberto. Entre diálogos, deambulações e contemplações da paisagem, ganham evidência na história alguns episódios de força mais dramática, como o suicídio do trabalhador rural Bailote e a morte acidental da menina Cristina, os (des)encontros amorosos de Alberto com Sofia, a briga com Carolino e o assassinato por este de Sofia. Esse núcleo dramático permanece no filme.

No romance, Alberto também relata duas visitas à casa da sua família na serra; e certos antecedentes da história principal, como a morte do seu cão Mondego na infância e o falecimento do pai, dias antes de se mudar para Évora. Também sumariza brevemente alguns eventos subsequentes, como o julgamento de Carolino

pelo assassinato de Sofia, a mudança para Faro e o retorno, enfim, à casa da família alguns anos depois. Esses eventos não são dramatizados no longa-metragem.

A opção pela concentração do filme apenas na história vivida na cidade de Évora, que acarreta a omissão de personagens e a obliteração de anacronias romanescas que alcançavam episódios bastante diversos da vida de Alberto, inclusive da sua infância, relaciona-se com singularidades técnicas da mídia performática que parece primar nesse caso, conforme explica Eisenstein (2012, p.13 - 14) sobre o papel da montagem, “pela narrativa logicamente coesa”, pela exposição “coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação” para facilitar o engajamento do espectador. Segundo Vendrell (2018), na mesma entrevista já citada, tal enxugamento teve a ver, inclusive, com as dificuldades de deslocamento das gravações para a Serra da Estrela.

Em tese, “Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicas devem tornar-se audíveis e visíveis” (HUTCHEON, 2013, p.69). Compreender essa dinâmica não nos permite, porém, cair em algumas armadilhas teóricas. Partindo da dicotomia entre o modo mostrar (predominante no cinema, na TV), o modo contar (predominante na narrativa literária) e o modo interagir (predominante nos vídeo-games, por exemplo), Linda Hutcheon (2013) problematiza algumas dessas armadilhas:

Clichê 1: Somente o modo contar (especialmente a ficção em prosa) tem a flexibilidade necessária para dar tanto proximidade como distância ao ponto de vista (p.86)

Clichê 2: A interioridade é o terreno do modo contar; a exterioridade é mais bem apreendida pelo modo mostrar e especialmente pelo modo interagir (p.90)

Clichê 3: Os modos mostrar e interagir têm apenas um tempo: o presente; o modo contar pode sozinho estabelecer relações entre passado, presente e futuro enquanto os modos mostrar e interagir têm apenas um tempo: o presente (p.99)

Clichê 4: Somente o contar pode fazer justiça a elementos como ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas, silêncios e ausências; estes permanecem “intraduzíveis” para o modo mostrar ou interagir (p.106).

No caso de um romance como o de Vergílio Ferreira, parecem fazer mais sentido tais premissas em função de algumas características discursivas, tais como o centramento na focalização interna, alternando-se a perspectiva subjetiva do Alberto narrador com a do jovem Alberto; a predominância de uma oscilação temporal entre passado, presente e futuro das ações; o uso de uma linguagem ostensivamente metafórica, simbólica; a constância de uma veia ensaística a

permeiar o discurso do narrador. Afinal, como a adaptação lidou com uma narrativa dessa natureza, de modo a não descaracterizá-la e anular seus eixos temáticos principais?

Linda Hutcheon (2013) sublinha a dificuldade de outras mídias com a representação e a tematização do desenvolvimento das ações no tempo – algo que pode ser feito com facilidade no texto narrativo literário. De fato, o texto fílmico de Vendrell organiza, canaliza a dispersão temporal, as sobreposições de tempos, e desemboca numa correnteza fluente, reta, mantendo apenas o sinal de cortes leves. Apesar disso, a abertura do drama não deixa de sugerir a complexidade da experiência temporal – marca da narrativa vergiliana – ao mesmo tempo enfatizando a percepção singular e subjetiva do protagonista na sua relação com o mundo, conforme passo a descrever.

Uma porta range e o vulto de um homem insinua-se entre a sombra e a luz. Em *voice over*, o filme apresenta o monólogo interior dessa personagem, que está visível em meio plano, mas cujos lábios não se movem. Ainda ouvindo sua voz, o espectador acompanha o homem sair da torre da Sé, para depois subir ao terraço da igreja e por fim olhar de cima a cidade de Évora. O movimento lateral da câmera segue o caminhar da personagem, com um enquadramento de cima (em *plongê*), num *close* que capta a direção do seu olhar, para logo se posicionar sobre seu ombro (chamado plano *over-the-shoulder*), com um leve movimento de cima para baixo que se abre para o plano geral da cidade, simulando a perspectiva do homem sobre o centro de Évora. Nesse movimento, a personagem passa de objeto focalizado para sujeito da focalização (JAHN, 2021):

Figura 1 – Tomada do centro de Évora



Fonte: VENDRELL, 2018, min. 02:22

Então, alternam-se, primeiramente, um *close-up* do seu olhar atencioso, tomado de baixo para cima, com um amplo plano geral, panorâmico, do centro da cidade, intensificando-se o senso de que ele percebe o coração de Évora a pulsar (o movimento das pessoas e automóveis, as batidas dos sinos, o som dos pássaros...). Num segundo momento, alternam-se um enquadramento fechado em seu rosto com um plano médio e gradativamente mais aproximado do centro, que foca, por fim, nas duas personagens que, na Figura 1, são ainda contempladas de longe: um jovem viajante com uma mala e um pacote nas mãos, e um adolescente, curvado pelo peso do carrinho de malas. Logo, identificamos na imagem do homem que caminha e entra na cena como quem chega de viagem, o mesmo homem que o contempla do topo da Sé. As semelhanças físicas entre eles e as diferenças de figurino, precisamente nas cores das vestimentas e no penteado dos cabelos, insinuam, por fim, a representação derivativa dos dois, o depois e o antes de um mesmo ser, o tempo de quem retorna a Évora e recorda o passado, e o tempo de quem ali chegava anos antes.

A partir dessa janela introdutória, o espectador passa a visitar todas as cenas representadas como lugares da memória de Alberto e reconhece nele a mesma face do narrador-protagonista do romance, de um sujeito que percebe, pensa e recria o vivido, fazendo então mais sentido a recitação, em *voice over*, do texto de Vergílio Ferreira que abriu a película: “Conheço-me o Deus que criou o mundo...” (1971, p.10). O lapso temporal entre a história vivida e a história revisitada será confirmado no texto filmico mais tarde pela data na lousa da sua primeira aula no liceu – “**13 de outubro de 1953**” (ano que, aliás, coincide com o período em que o escritor lecionou em Évora mas que não é informado no romance) – que se distancia do tempo de retorno de Alberto a “**Évora, final dos anos 50**” – conforme legenda extradiegética na abertura do filme (que remonta à data de conclusão do romance, “Évora, 30 de junho de 1959”, e ao ano de sua publicação). O plano de desfecho do filme, tal como no romance, num arremate ao plano de abertura, volta a focar esse tempo do narrador-escritor, que retorna a Évora e entrega à Ana o livro *Aparição*.

Dentro dessa espécie de moldura, a disposição das cenas da trama intercala episódios de diálogo e de confronto de Alberto com outras personagens, com cenas em que aparece sozinho, em seu quarto, introspectivo, a ler ou a escrever, a refletir sobre o vivido. A identificação dessa face reflexiva, e portanto da interioridade angustiada de Alberto, em busca de uma consciência de si e da condição humana, ainda que não tão desenvolvida como no romance, é estimulada por uma continuidade musical entre os momentos de solitude – estruturada, predominantemente, sobre as notas graves do violoncelo – e mesmo pela presença de objetos do cenário que cumprem uma função caracterizadora do protagonista, como cadernos e livros, a exemplo de *A condição humana*, de Malraux. Além disso, é notável na tela a

exploração do poder do *close* de (re)criar a intimidade psicológica (HUTCHEON, 2013, p.93) do protagonista de Ferreira.

O conteúdo filosófico do romance também é recuperado, em grande medida, no filme, na rotina de professor e escritor do protagonista, tanto nas cenas em que seus livros são mencionados, discutidos, ou que aparece escrevendo/lendo, quanto nos episódios representados na sala de aula, em que suas ideias sobre a vida ou a sociedade são transformadas em lições escolares. Ademais, o próprio romance usará o diálogo entre personagens como um modo de debater ideias e posicionamentos existenciais, o que assim permanece na adaptação, sobretudo no confronto de Alberto com Ana, Chico, Carolino e Sofia.

(Re)criação e (re)interpretação

Se analisarmos as cenas do romance mantidas no texto fílmico e as excluídas, bem como o modo de adaptação de algumas delas, notamos uma ênfase em dois aspectos da história de Alberto, que até certo ponto atendem a motivações contemporâneas ao contexto de produção/recepção de Vendrell, como a de revisitar o passado recente português sob um olhar crítico, dando ao filme uma notação mais realista. O primeiro aspecto sublinhado é a representação de uma Évora socialmente desigual, conservadora, reacionária.

Tal faceta ganha relevo na representação em tela das cenas de diálogo entre Alberto e o dono da pensão, o sr. Machado, que condiciona a estadia do hóspede a uma rigidez comportamental e o repreende sempre que suas regras são descumpridas – como quando Alberto recebe a visita inesperada de Sofia. Outra censura que serve para tolher seu comportamento é a que lhe dirige o Reitor do liceu, condenando a atitude de Alberto de incitar os alunos a pensarem sobre a “realidade sociológica” (FERREIRA, 1971, p.84): “Esta cidade... É preciso cuidado, muito cuidado. Essas redacções, é claro, são curiosas, são muito curiosas. Mas dê outras, dê outras [...] As histórias de esmolas são sempre bonitas. E ficam contentes os ricos e os pobres” (FERREIRA, 1971, p.83; VENDRELL, 2018, min. 43). No filme, eventos escolares, geralmente apenas sumarizados no romance, são dramatizados na sala de aula e é incluída uma fala de Alberto que não aparece no livro: “o ensino do português não se deve limitar a transmitir aquilo a que chamamos matéria, como se domesticássemos papagaios, gostaria de experimentar outra pedagogia, novas formas de fazer exercícios e redacções, leituras de escritores modernos” (VENDRELL, 2018, min. 08). Essa representação da temática da educação na tela destaca a função subversiva de Alberto diante do sistema educacional vigente, sua metodologia e concepção inovadoras no ensino da língua portuguesa, e, ao mesmo tempo, aponta para a gravidade de um contexto de vigilância e doutrinação ideológica.

Com essa configuração, a narrativa fílmica convoca uma crítica sobre a educação imperante nos liceus durante a vigência do Estado Novo. Conforme Fernando Rosas (2001), a reforma do ensino realizada pelo regime de Salazar em 1936 impôs um “verdadeiro projeto de colocação da escola, a todos os níveis, ao serviço” de um “esforço modelador das consciências” (ROSAS, 2001, 1044), que deveria, nas palavras registradas no Decreto Lei, “estimular o ardor cívico do estudante, o culto pela ideia da Pátria, o respeito pela tradição, o amor da família e a crença nos benefícios da associação” (PORTUGAL, Decreto-lei nº 27.084, 1936 apud FERREIRA; MOTA, 2014, p. 159). Para isso, entre outras mudanças, tal documento estipulou a:

— Revisão dos programas escolares de acordo com os princípios ideológicos do regime e adopção de «livros únicos» nas principais disciplinas formativas do ensino primário e secundário;

— Organização de um rigoroso e minucioso sistema centralizado de vigilância política permanente das actividades, opiniões e atitudes dos docentes, que passam, aliás, a ser alvo de cuidadosa selecção e depuração políticas (ROSAS, 2001, p.1044).

Tal qual na ficção romanesca, no filme é Chico que explicita a Alberto o conservadorismo repressor característico de Évora naquele tempo: “essa cidade é absurda e reacionária... como a própria cidade, tudo e todos se escondem atrás de muralhas” (VENDRELL, 2018, min. 21).

A desigualdade social e especialmente a não garantia de direitos trabalhistas básicos ganham relevo no filme por um investimento considerável no suicídio do trabalhador rural Bailote, com um incremento significativo de informações. Na cena de encontro com o trabalhador, a câmera acompanha e destaca Bailote saindo de um celeiro, com seus filhos (que não aparecem nessa cena do romance) para interpelar o carro em que vinham Alberto e Dr. Moura e contar da forma como foi descartado por seu patrão por motivos de doença e se viu totalmente desamparado. Moura, no entanto, tenta despachar-se rapidamente do importuno que lhe pedia atenção médica, dando uma desculpa qualquer, para seguir o seu caminho em direção à casa da paciente que intencionava visitar naquelas redondezas.

A montagem das cenas subsequentes é que apresenta a principal divergência entre as narrativas. No romance, o narrador resume: “Mas a visita à doente foi breve. Era uma casa fidalga perdida no descampado. Espectros de um ou outro homem ou mulher olhavam-me no carro parado, olhavam o silêncio em redor” (FERREIRA, 1971, p.44). No texto fílmico, entretanto, Alberto desce do carro e percorre um imponente jardim, e as figuras curiosas são transformadas em trabalhadores que servem à “casa fidalga”, um a cuidar das plantas, outro a cuidar do cavalo, outra a

carregar uma cesta de pães e outra a receber o Dr. Por fim, no filme, acrescenta-se a fala de Moura a explicar ao companheiro o motivo da sua consulta: “foi mais uma visita de cortesia que outra coisa” (VENDRELL, 2018, min. 30)

Portanto, a montagem das cenas sublinha o contraponto entre as duas realidades e a atitude divergente do médico para seus pacientes, incrementando, semanticamente, a noção de desigualdade social e a condição de desassistência de Bailote, o que o levará ao suicídio. Na cena de retorno para a cidade, o carro será novamente abordado, mas agora pelos companheiros de trabalho de Bailote para que Moura confirmasse o óbito do trabalhador. Alberto, ao invés de permanecer no carro à distância como se menciona no romance, desce dele, sob um fundo de céu nublado e gritos de galhas, a câmera acompanha seus passos até o celeiro para flagrar com ele o corpo caído entre as palhas, enquanto os filhos do suicida são levados dali. A presença das crianças e o enquadramento do corpo do operário sob o olhar perplexo de Alberto adensam o potencial emotivo do acontecimento e contribuem para alimentar, no espectador, o impacto da tragédia social.

Com essa configuração, o filme atinge o mito da ruralidade e da pobreza honrada que era alimentado pelo Estado Novo. Justamente em torno do período em que se passa a história, Salazar lançava o primeiro Plano de Fomento Econômico que idealizava a agricultura como base de uma vida modesta, sã, presa à terra, berço das virtudes pátrias, e salientava a vocação rural da nação. Associada a essa valorização da ruralidade, estaria a “vocação de pobreza”, expressão do próprio Salazar, e o incentivo a um sentimento de conformidade de cada um com seu destino modesto – “ser pobre mas honrado” (ROSAS, 2001, p. 1035).

Outra linha temática do romance que se transforma em uma das vértebras principais do enredo do filme é a opressão dos padrões conservadores sobre a mulher portuguesa. No romance, tal como outras mulheres da ficção vergiliana, Sofia aparece como a figura feminina que desestabiliza emocionalmente Alberto, desafiando o seu desejo e fazendo-no reconhecer a força erótica, a “violência do sangue” como componente essencial da sua existência. Ainda que essa descoberta e as correlatas reflexões existencialistas assumam primeiro plano na narração de seu relacionamento com essa filha de Moura, o relato de Alberto já caracteriza Sofia como rebelde aos costumes patriarcais, insurgente contra os padrões sociais e morais a ela impostos. Tal conflito fica muito claro no modo como o pai apresenta a filha a Alberto como uma “criança difícil”, uma adolescente estranha, que frequentemente rompia o regime disciplinar da casa, não se submetia a uma educação tradicional (inclusive tendo fugido de um colégio interno), a ponto de ele aproximar Sofia da loucura. Por isso, a receita do médico para a rebeldia da filha era o casamento. Ela, porém, não se sujeita a essa condição: “- Porque há-de a vida ter razão sobre nós? Porque havemos de ser sempre nós a submeter-nos? Um curso e um marido e filhos...” (FERREIRA, 1971, p. 59; VENDRELL, 2018, min. 34).

O roteiro do filme e a imponente e provocante atuação da atriz Victória Guerra incrementam essa face insurrecta de Sofia e ao mesmo tempo chamam a atenção para a violência de gênero que sobre ela recai. Os frequentes *closes* sobre seus expressivos e provocadores sorrisos e olhares mostram uma Sofia que desafia e desestabiliza as demais personagens, principalmente Alberto. Ela é que conduz a relação dos dois, afirmando o seu próprio desejo, ou melhor, **unindo o que faz ao que sente**, tal como alega, conforme transparece nas cenas do primeiro beijo e da primeira relação sexual do casal. Na primeira cena, ademais, o cenário contribui para essa caracterização de Sofia, ao sobrepôr a imagem do seu rosto, de uma expressão vivaz, pulsante, desejosa, a cabeças de animais emolduradas na parede do gabinete de estudo, mantendo-se inclusive uma semelhança gráfica entre as linhas do rosto humano, feminino, vivo, e a ossatura do animal sobre ela, como que a recordar o “vulcão brutal” que anima essa mulher, o que, de certo modo, funciona como uma ironia trágica. Também é esse protagonismo que acompanhamos na tomada do primeiro encontro sexual do casal onde se encena o que o narrador vergiliano resumia – “Sofia apoderou-se de mim com uma raiva de desespero” (1971, p.179), e terminamos por assistir, pela primeira vez na tela, um Alberto despido, entregue, desfrutando da sua comunhão com ela.

A insubordinação de Sofia às normas morais mostra-se também na forma como escolhe seus parceiros sexuais. Sobre isso, é importante notar o quanto essa “ousadia” incomoda a irmã Ana, tanto numa quanto na outra mídia: “E julga você que Sofia é sua? Teve já vários amantes! O primeiro foi um aluno da Escola Agrícola. Depois foi um colega dele. Na praia, uma vez, foi um homem casado. Em Lisboa, no Carnaval...” (FERREIRA; 1971, p. 72; VENDRELL, 2018, min.68)

No romance, as visitas de Sofia a casa de Alberto se extinguem aos poucos até que o narrador resume: “Depois deixei de a ver: quando uma outra vez a encontrei, ela falava-me como se eu mal a conhecesse: decerto a nossa entrevista, confirmo-o hoje, recordando o que depois aconteceu, tinha acabado para sempre.” (FERREIRA, 1971, p.180). No texto fílmico, num progresso romântico da história do casal, acrescenta-se uma cena nova, um tanto idílica, a beira de um lago, em que o casal troca afagos, confidências e Sofia revela ao parceiro que pretendia estudar Direito em Lisboa porque tinha “o seu pequeno sonho de emendar o mundo” (VENDRELL, 2018, min. 99), fala que se desloca de uma outra cena do romance para esta última.

A montagem das cenas subsequentes – que inclui a perseguição a Carolino, a confissão do crime a Alberto e o encontro com o corpo de Sofia no mesmo lugar do encontro amoroso da cena anterior – destaca a brusca interrupção dos projetos do par amoroso pelo feminicídio cometido por Carolino.

Figura 2 – Morte de Sofia



Fonte: VENDRELL, 2018, min.01:44:32

Diferentemente da imagem romântica da morte feminina por amor, que foi consagrada de *Ofélia*, por Jonh Éverett Millais, não há flores, a paisagem é sombria e chuvosa, Sofia não está vestida da leveza de véus brancos e dourados, mas de vestido vermelho, e de borco, não olha pra cima como se, serenamente, descansasse no seu sono eterno (conforme Figura 2). A dificuldade para retirar o seu corpo pesado da água, as marcas da violência no seu rosto estão longe também de sugerir a harmonia entre a natureza e a morte, a plenitude e a ascese da beleza feminina que a pintura invocava.

A cena final do filme se passa, anos depois, na quinta de Alfredo, é Ana quem recebe Alberto acompanhada dos filhos de Bailote e de sua empregada doméstica. Os modos de vestir das duas mulheres acentuam os seus lugares naquela sociedade patriarcal e de classes e a fala de Ana sublinha esse aspecto: “Ficamos com os dois mais novos. Foi o meu marido que tratou de tudo e eu os aceitei como se esperasse há muito” (VENDRELL, 2018, min. 107).

Sabemos o quanto a educação das mulheres durante o Estado Novo primava pela formação da “mulher/esposa/mãe, esteio doméstico de uma família sã, reprodutora ideológica natural, no seio do lar familiar e, sobretudo, na educação dos filhos, da fé e da moral católicas e dos princípios da ordem, da honra, do dever, do nacionalismo” (ROSAS, 2001, p.1045). Nesse sentido, a educação das jovens “no amor de Deus, da pátria e da família” era o primeiro lema da Mocidade Portuguesa Feminina e seu principal objetivo constituía-se em “formar mulheres cristãs e portuguesas” (PINTO; COVA, 1997, p.82), investindo, em particular, no “destino conjugal e maternal da mulher jovem, na sua futura posição no lar como pilar da regeneração dessa célula básica da organização social” (ROSAS, 2001,

p.1045). E essa ideologia era garantida nos liceus femininos por “um curso especial de educação familiar”, já que, como explicita o decreto de 1936, “tantos males poderão ser evitados pela habilitação das mães e pelo prestígio do lar” (PORTUGAL, Decreto-lei nº 27.084, 1936 apud FERREIRA; MOTA, 2014, p.159).

O destaque que Sofia e sua “performance de gênero” (BUTLER, 1998) ganham na película (que, aliás, é metanarrativamente indicado quando Alberto diz a ela “na minha história acho que não falava tanto. Na minha história, teríamos de lhe arranjar uma ação”, VENDRELL, 2018, min. 97), com seu modo de romper com os padrões patriarcais, e as consequentes repreensões e julgamentos que recebe especialmente de Ana e do pai, assim como a ênfase no desfecho trágico da protagonista, deixam ainda mais evidente, portanto, a violência de gênero e ressoam, mais uma vez, a crítica ao contexto salazarista.

Em conclusão, observando panoramicamente os textos das duas mídias, podemos afirmar o seguinte: Vendrell e sua equipe mantêm a problematização existencialista cara a Vergílio Ferreira, fazendo fluir muitos dos diálogos abstratos da obra, mas a abreviação destes e a representação em tela de cenas com conteúdo sociológico, algumas com um desenvolvimento mais amplo e tematicamente mais consequente do que se pode depreender da narração de Alberto no romance; também o manejo singular do desfecho da história direcionam o olhar do receptor para o horizonte histórico salazarista que emoldura a produção vergiliana, ao mesmo tempo, provocando o revisitamento crítico desse contexto. A própria cenografia do filme – os muros, as pedras, as ruas labirínticas de Évora, a ambientação sombria das cenas da morte de Bailote e de Sofia, por exemplo – assumem uma função simbólica ao carregarem a narrativa de um peso gótico, como bem percebe Rui Pedro Tendinha em artigo para o *Diário de notícias* (2018): “Aparição é um filme que nos oprime - sentimos aquela clausura da pequena cidade portuguesa imersa na letargia da ditadura”.

Com tal refocalização, a *Aparição* de Vendrell nos faz reparar melhor no aparecimento de linhas temáticas que já se encontravam em embrião no romance, mas que de certa forma permaneciam à sombra da monumental e sedutora verve filosófica existencialista de Vergílio Ferreira.

OLIVEIRA, R. T. *Aparição* by Vergílio Ferreira in cinema: (re)creation and (re)interpretation. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 193-206, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This paper studies the transfictionalization devices involved in adapting the novel Aparição (1959), by Vergílio Ferreira, to cinema, directed by Fernando Vendrell (Aparição, 2018) and scripted by Fátima Ribeiro and João Milagre. The*

interest is on the process of transcoding from one communicative system to another; and its consequent potential for (re)interpretation and (re)creation (HUTCHEON, 2011) of the novel. Recognizing the difficulty of transporting a worldview of a reflective, metaphysical, existentialist nature like Ferreira's to cinema, I start from the analysis of filmic semiotics, focusing on the way in which history, time, space, characters are transfigured in the sense of refocus some axes themes of the "original" work. Among the aspects that receive new critical-thematic vigor in the film is the representation of women in a conservative, patriarchal society, in the context of the Salazar dictatorship. This representation is highlighted, greatly, in the gender performances (BUTLER, 1998) that give survival (REIS, 2018) to the characters Sofia and Ana.

■ **KEYWORDS:** *Vergílio Ferreira. Aparição. Cinema. Fernando Vendrell. Gender.*

REFERÊNCIAS

APARIÇÃO. Direção: Fernando Vendrell. Portugal: David & Golias. 2018. Online Vimeo.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. 1998. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.213-230.

COSTA PINTO, António; COVA, Anne. O salazarismo e as mulheres. **Penélope**, 17, 1997, p.71-94.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Trad. Teresa Ottoni. RJ, Jorje Zahar, 2002.

FERREIRA, Vergílio. **Aparição.** Lisboa: Verbo, 1971.

FERREIRA, António Gomes; MOTA, Luís. Diferentes perspectivas de um ensino conservador: o ensino liceal em Portugal durante o Estado Novo (1936-1960). **Educar em Revista**, Ed. UFPR, Curitiba, Brasil, n. 51, p. 145-174, jan./mar. 2014.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré.** Paris: Éd. du Seuil, 1982.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAHN, Manfred. 2021. **A Guide to Narratological Film Analysis.** English Department, University of Cologne. Disponível em: www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.pdf.

MEDEIROS, Paulo de; OWEN, Hilary. Introduction. **Portuguese Studies**, vol 34, n. 2: The Cinema of Fernando Vendrell, 2018, p. 143-147.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro.** 3ª ed. Coimbra: UC, 2018.

RICHARDSON, Brian. Transtextual characters. In: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. **Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media**. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2010.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. **Análise Social**, vol. XXXV (157), 2001, p. 1031-1054.

TENDINHA, Rui Pedro. Aparição: Vergílio Ferreira como sombra de pecado. **Dário de notícias**. Lisboa, 20 de março de 2018. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/aparicao-vergilio-ferreira-com-sombra-de-pecado-9199323.html#media-1> Acesso em: 10 de novembro de 2023.

VENDRELL, Fernando. **À beira do abismo com Fernando Vendrell**. Entrevista concedida a Rui Alves de Sousa em 21 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sp4M1egs5vs>. Acesso em: 10 de novembro.

VAN SIJLL, Jennifer. **Narrativa cinematográfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

