

PONTOS DE VISTA EM *A OSTRAS E O VENTO*

Fernando GÓES¹

RESUMO: *A ostra e o vento* (1964), quarto romance de Moacir C. Lopes, foi adaptado para o cinema em 1998 por Walter Lima Jr. O filme obteve sucesso de bilheteria e contribuiu, ainda que pouco, para a divulgação dessa narrativa, praticamente esquecida pela crítica. Contudo, a leitura feita pelo cineasta se afasta, em certa medida, daquilo que se pode inferir por meio do discurso da narrativa literária. O presente estudo foca, justamente, essa diferença entre o romance e o filme e busca comprovar que tal se origina na alteração do ponto de vista promovida pelo cineasta o que resultou em uma leitura peculiar dessa obra de Lopes.

Palavras chaves: Romance; Cinema; Narrador.

RÉSUMÉ: *A ostra e o vento* (1964), quatrième roman de Moacir C. Lopes, a été adapté pour le cinéma en 1998 par Walter Lima Jr. Le film a obtenu succès de billetterie et il a contribué, malgré peu, à la divulgation de ce récit, pratiquement oubliée par la critique. Néanmoins, la lecture fait par le cinéaste s'éloigne, dans certain mesurée, de ce qui il se peut inférer du discours littéraire. Le présente étude focalise, exactement, cette différence entre le roman et le film et il cherche prouver que il provient dans la modification du point de vue promue par le cinéaste qui a résulté dans une lecture particulière de cette oeuvre de Lopes.

Mots clés: Roman; Cinema; Narrateur.

1. O autor, o romance e o filme

A ostra e o vento é o quarto romance de Moacir C. Lopes, escritor Cearense nascido em Quixadá no ano de 1927 e que iniciou sua carreira literária com a obra *Maria de cada porto* (1959), narrativa que chegou, à época, a ser apreciada por alguns críticos como, por exemplo, M. Cavalcanti Proença. Devido ao tratamento peculiar dado ao mar em suas narrativas, inclusive em *A ostra*, Proença chegou mesmo a caracterizar Lopes como o romancista do mar, alcunha que até hoje persiste, uma vez que a temática marítima perpassa por toda sua produção literária.

Lopes escreveu vários romances, no entanto, mesmo tendo sido considerado por alguns como bom romancista, apenas uma única narrativa conseguiu de fato certo êxito editorial, trata-se de *A ostra e o vento* (1964). Essa obra foi a mais importante, sem dúvida, da

¹ Graduado em Letras pela FCL Unesp – Araraquara. Mestrando em Teoria e História Literária pelo IEL – Unicamp. Bolsista CAPES.

carreira literária de Moacir, uma vez que é a narrativa mais conhecida dentre todas as que, até esse momento, ele escreveu².

Todavia, é importante esclarecer que apesar de *A ostra* ter se tornado um romance de certa forma conhecido tal não se deve à crítica literária aplicada à narrativa, pois poucos críticos se debruçaram sobre a obra de Moacir. Dentre estes, podem-se destacar os brasileiros Fernando Py e o já citado M. Proença que chegaram a escrever sobre o autor, ainda que pouco³. E merecem destaque também alguns norte-americanos que, fato curioso, tomaram conhecimento dos romances de Lopes na década de 70 e passaram a estudá-los em suas universidades.

Michael Fody foi talvez o principal representante desse grupo de norte-americanos que estudaram Lopes. Sua tese de doutorado, traduzida no Brasil no ano de 1978 sob o título *Criação e técnica no romance M. C. Lopes* é um dos poucos textos críticos acerca de *A ostra e o vento* disponível e de acesso não tão difícil. Contudo, a pesquisa de Fody, tal como outros estudos provenientes dos E.U.A, não ajudou muito na divulgação da produção literária de M. C. Lopes e nem mesmo despertou o interesse da crítica local que continuou a não voltar os olhos para os romances de Moacir.

Após essas pesquisas norte-americanas da obra de Lopes, centradas, sobretudo, em *A ostra e o vento*, o autor cearense, apesar de continuar escrevendo e produzindo, não mais foi estudado de forma profunda e inclusive o romance *A ostra* acabou esquecido pela crítica. Porém, em 1998, o cineasta Walter Lima Jr. adaptou essa narrativa de Lopes para o cinema obtendo grande sucesso de bilheteria e recebendo vários prêmios⁴.

Junto com o êxito do filme houve, evidentemente, uma divulgação, ainda que indireta, do nome de Moacir C. Lopes e mesmo de suas outras obras. Ainda é cedo talvez para apontar a extensão dessa divulgação e qual seu impacto no estudo crítico acerca de Lopes e de sua

² Trata-se da história de Marcela, uma garota que habitava a Ilha dos Afogados junto com seu pai José, faroleiro, e um ajudante chamado Daniel. Marcela cresce isolada na ilha, sob o olhar autoritário de um pai psicologicamente abalado. Como único amigo a garota tinha apenas o velho Daniel que um dia partiu da ilha e foi substituído por Roberto, outro ajudante de faroleiro. A partir daí Marcela começa, por meio do vento, a travar conhecimento com Saulo, um ser indefinível, e que leva a garota a tramar a morte do próprio pai a fim de conquistar sua liberdade. Por fim, a ilha amanhece certo dia deserta e Daniel retorna junto com alguns marinheiros para verificar o ocorrido. De suas lembranças emerge a história de Marcela que se mescla com sua própria história, a tentativa de descobrir o que acontecera na ilha na noite anterior e onde estariam seus habitantes. Daniel também morre na ilha, sem desvendar o mistério e apenas Saulo permanece.

³ De Fernando Py têm-se apenas o texto "Temas e motivos em *Belona, latitude noite*" publicado como prefácio da segunda edição de *Belona*. Já M. Cavalganti Proença faz breve referência a Moacir em seu *Estudos literários* de 1972.

⁴ Prêmio *Cinema d'Avenir* no Festival de Veneza 1997; Melhor filme e direção dos Festivais de Recife e Natal 1997; Prêmio Estação Botafogo de melhor filme, direção e atriz revelação (Leandra Leal) de 1997; Melhor filme brasileiro de 1997 para a Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro.

produção literária. Mas é fato que o filme contribuiu e contribuirá para tais estudos⁵, apesar de não ter sequer motivado a produção de uma nova edição de *A ostra*.

Contudo, o objetivo do presente artigo não é sondar esse impulso que o longa-metragem de W. Lima deu aos estudos acerca das narrativas de Lopes. O que se pretende aqui é fazer certa comparação entre o longa-metragem e a narrativa e verificar na leitura feita de *A ostra e o vento* pelo cineasta certo equívoco na associação da história de Marcela com a loucura. Mais precisamente, busca-se aqui mostrar como a maneira encontrada por Walter Lima Jr. de contar a história está fundamentada em uma interpretação peculiar da categoria narrador/ponto de vista, a mais complexa, sem dúvida, do romance. Vale ressaltar que Walter Lima, com sua leitura, chega mesmo a se aproximar dos críticos norte-americanos que estudaram *A ostra e o vento* e que também admitiam, como se verá, a hipótese da loucura da protagonista.

Não se trata, contudo, de artigo que desmereça o filme ou que o coloque abaixo da narrativa. A obra de Lopes é muito aberta no que diz respeito ao seu desenlace e pode mesmo permitir várias leituras. E o próprio cineasta admite ter se afastado um pouco da obra de Lopes para criar outra, processo, aliás, natural quando se adapta qualquer narrativa ao cinema, pois todo filme originado a partir de uma obra literária acaba sempre revelando, em maior ou menor intensidade, a leitura feita pelo cineasta. Walter deixa isso bem claro: “[...] na verdade o livro que se vai ler depois de ver o filme não é o filme. O filme é uma releitura do livro; o livro é um pretexto para eu chegar no filme...” (*A Ostra e o Vento*, 1998).

Contudo, pautando-se pelo discurso da narrativa, não é possível excluir todo o maravilhoso de *A ostra e o vento* e simplesmente aceitar a loucura de Marcela. Isso é o que se pretende verificar e desse modo explanar onde reside o equívoco e, por conseguinte, a originalidade, da leitura de Walter Lima⁶.

Assim, nesse estudo, primeiro se analisará detalhadamente a categoria narrador/foco narrativo do romance *A ostra e o vento*, mostrando como essa narrativa é conduzida por dois narradores, sendo um deles o desencadeador máximo do fantástico-maravilhoso da história. Depois, buscar-se-á expor a leitura de Walter Lima Jr. e demonstrar como esta se pauta na eliminação de um dos narradores e, por conseguinte, do fantástico-maravilhoso que caracteriza o romance *A ostra e o vento*.

⁵ Haja vista a dissertação de mestrado acerca de *A ostra e o vento* que está sendo redigida pelo autor deste artigo que só tomou conhecimento de Lopes e de seus romances após notar que o filme de Walter Lima era baseado em uma narrativa literária.

⁶ Os termos “maravilhoso”, “fantástico” e “fantástico-maravilhoso” utilizados nesse estudo são retirados da teoria de Todorov acerca do gênero fantástico. Em momento oportuno essa teoria será mais bem explanada.

2. Análise da categoria narrador/ponto de vista no romance *A ostra e o vento*

Em *A ostra e o vento*, à primeira vista, percebe-se um narrador onisciente, distante da história que apresenta e que não dá mostras de sua existência. Posteriormente, ao avançar da leitura, esse narrador parece revelar-se uma personagem da história, não a protagonista, mas alguém cujo destaque transcende a simples condição de testemunha imparcial, uma vez que ele participou de forma ativa da história, influenciando profundamente Marcela⁷.

Essa mudança de voz⁸ é perceptível, sobretudo, pela alteração da pessoa gramatical. Surge um “eu” narrador, que também vivenciou a história e dela saiu ileso: “Mumbecos pescam desde a madrugada e agora, pousados no coral, abrem as asas e gritam anunciando as horas que não sabem. Tolos... não acordarão Marcela. Até quando volarei no rodízio do Tempo?” (Lopes, 2000, p. 13).

Contudo, deve-se salientar que não se trata apenas de uma mudança de voz, mas da existência de dois narradores. Há a presença de um narrador onisciente que controla toda a narrativa e de outro homodiegético que observou de perto o desenrolar dos acontecimentos como uma espécie de mistura entre testemunha imparcial: “... sim... noite dos homens, sem princípio nem fim. Nada posso fazer senão deixar que se destruam. Não posso impedir seus passos...” (Lopes, 2000, p. 135) e personagem secundária, mas próxima da protagonista, pois demonstra toda uma íntima relação com Marcela. É importante ressaltar que esse “eu” narrador é subordinado ao narrador onisciente, verdadeiro orquestrador da narrativa.

De fato, é esse narrador demiurgo que controla a perspectiva narrativa, o ângulo de onde se “vê” a história se desenrolar e mesmo a fonte de onde ela é extraída. Ora um trecho do diário de Marcela é mostrado, ora o foco centra-se em Daniel, em Roberto ou no Pai e no seu registro da ilha e em certos momentos é concedida voz a Saulo, o estranho narrador em primeira pessoa. Desse modo, nota-se que a perspectiva narrativa de *A ostra e o vento* se

⁷ Esse narrador seria algo próximo do chamado por Genette de homodiegético: “Distinguir-se-ão, pois, dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta [...], a outra de narrador presente como personagem na história que conta [...]. nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodiegético*, e o segundo *homodiegético*. [...] Haverá, pois, pelo menos, que distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói de sua narrativa, e a outra em que não desempenha senão um papel secundário, que acontece ser, por assim dizer sempre, um papel de observador e de testemunha [...]. Reservaremos para a primeira variedade (que representa de alguma maneira o grau forte do homodiegético) o termo, que se impõe, de *autodiegético*.” (Genette, 1995, p. 243-244).

⁸ O termo voz é aqui usado também segundo as concepções de Genette que ao tratar da perspectiva narrativa, ou seja, uma das maneiras de se regular a informação por meio da escolha de um dado ponto-de-vista, faz menção a estudos anteriores em que, segundo ele, os termos modo e voz sempre foram alvos de confusão: “...pecam, quanto a mim [os estudos teóricos anteriores], por uma incomodatória confusão entre aquilo que chamo aqui *modo* e *voz*, ou seja, entre a pergunta *quem vê?* e a pergunta *quem fala?* (Genette, 1995, p. 184).

enquadra, ainda segundo Genette, na chamada focalização interna variável, ou seja, aquela que circula por várias personagens⁹.

Essa focalização variável que a todo o momento alterna presente e passado, Daniel em sua busca e Marcela em sua vida triste e solitária, foi vista por alguns estudiosos norte-americanos como uma importante qualidade cinematográfica desse romance de Lopes:

Os críticos notaram e comentaram uma qualidade cinematográfica de *Ostra*. Jurandy Moura (1964), em seu artigo 'Encantamento e pudor', comenta a técnica cinematográfica de *Ostra*, assim como o professor Barrow (1969), continuando seu estudo sobre ponto de vista: 'Em todo o romance o ponto de vista muda para trás e para frente [...] Essa mudança pode ser comparada com o corte cinematográfico [...] Na maioria dos casos, o olho do leitor tem de percorrer, como uma câmera de cinema, um espaço em branco no fim de um capítulo para chegar a um novo capítulo e a outro ponto de vista (pp. 7-8) (Fody, 1979, p. 118).

Faz-se importante ressaltar aqui que foram essa variação constante da focalização e a fragmentação do tempo causado pelo entrelaçamento das histórias de Daniel e Marcela os motivos que mais pesaram na decisão de Walter Lima Jr. em adaptar *A ostra e o vento* para o cinema:

Na primeira vez que li *A ostra e o vento*, em 1978 ou 79, o que me chamou a atenção foi a idéia que era possível usar uma linguagem que falasse do desejo de liberdade, mas principalmente que usasse a idéia de simultaneidade, de fragmentação de tempos como uma forma de contar uma história. (*A Ostra e o Vento*, 1998).

Um exemplo interessante de focalização variável é quando, no início da narrativa, após curta manifestação do estranho narrador homodiegético, o narrador onisciente retoma seu discurso e vai centrar o foco em Daniel. Este, dentro da casa grande passa a reparar na cama de Marcela:

Meio tonto, sentou-se no tamborete. Não entendo, Mestre Daniel, meramente não entendo. Seus olhos, levantando-se por cima das palavras do Capataz, foram pousar na cama desfeita, no travesseiro caído, no lençol amarrotado, o contorno do corpo dela ainda no colchão, como se ali estivesse agora, pesando na cama, enchendo a sala. Um cheiro de manjeriço invade a casa.

⁹ Rebatizaremos, pois, o primeiro tipo, aquele que geralmente representa a narrativa clássica, narrativa *não-focalizada*, ou de *focalização-zero*. O segundo será a narrativa de *focalização interna* quer seja *fixa* [...], *variável* [...] ou *múltipla* como nos romances por carta, onde o acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens... (Genette, 1995, p. 188).

Marcela, sim, irradiando Marcela pela casa, mais importante e presente que todos ali presentes, mais viva que as falas e gestos... esse cheiro de manjeriço, aquele contorno na cama, maior que a casa, maior que a ilha, sim, Seu Capataz, ela absorveu e soube transferir à ilha... transferir-se... impregnar-se na ilha... ora o que digo, ou penso dizer... (Lopes, 2000, p. 28).

Nesse fragmento, percebe-se também a utilização de dois recursos narrativos muito utilizados em *A ostra e o vento*: o não emprego de marca introdutória do discurso da personagem e a utilização do discurso indireto livre, ou seja, há uma confluência entre a voz do narrador e a voz da personagem. É como se o narrador penetrasse na mente da personagem e passasse a ver o ambiente com os olhos e pensamentos desta, emergindo de ambos uma única voz que em seu tom deixa bem claro não se tratar de Saulo e sim de um narrador onisciente.

Os trechos do diário de Marcela ou do registro de José também podem ser compreendidos como exemplos de focalização múltipla, ou seja, focos diferentes para uma mesma situação: o aparecimento de Saulo e a drástica mudança ocorrida em Marcela e na ilha. Esses escritos não deixam de ser também uma maneira que este narrador demiurgo encontrou de doar parte de seu poder para Marcela e seu Pai que com suas próprias palavras contam um pouco da história de *A ostra e o vento* a partir de seus respectivos pontos de vista. O que pai e filha dizem da ilha ou mesmo um do outro nesses registros pessoais são impressões puramente subjetivas. São várias as situações em que Marcela se refere ao pai, à ilha, a Roberto ou Daniel em seu diário, caracterizando-os de acordo com sua visão.

No entanto, percebe-se sempre a sutil presença da onisciência de um narrador que tudo coordena, que escolhe o melhor momento para inserir um trecho do diário de Marcela ou mesmo dar voz aos personagens, alguém que conduz, ou mesmo cria, a polifonia¹⁰ da narrativa. Saulo seria apenas mais uma personagem. Entretanto, a ele é conferido um pouco mais de poder narrativo. Ele invade o discurso do narrador onisciente e impõe, por vezes, sua visão, suas angústias. O tom da fala de Saulo é diferente se comparado ao narrador onisciente. Percebe-se que nos momentos de descrição, na condução das cenas, na intermediação dos diálogos, nesses momentos, não é Saulo quem fala. Todavia, sua presença fica como que flutuando para de chofre invadir o discurso primeiro e inserir seu “eu” misterioso.

¹⁰ Polifonia que é enriquecida pela variação do foco narrativo interno, pois quando se passa a enxergar com os olhos de uma personagem é como se esta se tornasse também uma espécie de narrador: “É preciso não esquecermos que qualquer visão interior sustentada, seja qual for a sua profundidade, transforma temporariamente em narrador o personagem cuja mente é mostrada;” (Booth, 1980, p. 179). Desse modo, a história de Marcela aparece-nos intermediada por muitas vozes, reunidas e organizadas pelas mãos de um hábil narrador onisciente.

No entanto, segundo os pesquisadores norte-americanos que também analisaram *A ostra e o vento*, há outra maneira de se compreender Saulo e a categoria narrador/foco-narrativo nesse romance de Lopes. Michael Fody e Leo Barrow, por exemplo, não vêem em *A ostra* a presença de dois narradores. Para eles há somente Saulo como narrador, sendo a estrutura narrativa dessa obra de Moacir C. Lopes estruturada em quatro fontes:

A estrutura narrativa é muito complexa, já que a narração é mantida entre quatro fontes: o diário de Marcela; Saulo – o vento – de sua perspectiva do alto; o Velho Daniel voltando com os homens para investigar a falha do farol; e a brevíssima intrusão do autor no início (Fody, 1978, p. 116).

Muitas são as complicações contidas nesse fragmento. A narração não é mantida em apenas quatro fontes. Foi visto que o foco predominante em *A ostra e o vento* é o interno variável, ou seja, a narração perpassa por aquelas personagens cujo foco é centrado fazendo com que a narrativa seja conduzida de acordo com as impressões, anseios e angústias dessas personagens que são também narradoras da história. Desse modo, não se pode limitar a apenas quatro as fontes dessa narrativa. Há ainda o livro de registro de José que junto com as anotações do diário de Marcela constituem certo foco múltiplo, mostrando visões diferentes acerca do que vinha acontecendo na ilha. Marcela em certo momento viu ao longe um barco com um homem que ela tentou ajudar chamando-o para a ilha. Teria sido alguma ilusão? Talvez, mas José registrou que numa de suas vistorias encontrou um barco, seria o mesmo visto por Marcela?

Nota-se, portanto, que os registros de José, não incluídos nas fontes narrativas de Fody, são importantes para a história e não podem ser excluídos da estrutura da narrativa que se sustém em mais de quatro fontes. Saulo não deixa também de ser uma dessas fontes, contudo acima dele há um narrador onisciente que tudo ordena.

Outro fato a ser observado é que o vento nesse romance de Lopes não é Saulo, mas a via que conduz Saulo a Marcela, a manifestação natural que parece trazer algo misterioso para agitar a garota e causar sua fúria contra a ilha, seu cárcere: “Neste instante, a um sopro de vento, eu penetro na casa, encho-a de mim, envolvo o corpo de Marcela e chamo-a para a praia” (Lopes, 2000, p. 69).

Identificar Saulo com o vento e considerá-lo o narrador supremo da história é uma atitude por demais simplista para se buscar compreender a peculiaridade da categoria narrador/foco narrativo em *A ostra e o vento*. Fody chega mesmo a entender as duas primeiras

páginas do romance, em que se tem a presença pura do narrador onisciente, como um acessório dispensável à história¹¹, uma simples intrusão do autor:

As páginas 1 e 2, a intrusão do autor, foram escritas depois do livro pronto e foram anexadas ao início, na forma de um “trailer” (cinematograficamente falando) Lopes disse-me que a intenção dessas duas páginas era a de “criar um clima”, enquanto a narrativa propriamente dita começa realmente na página 3 com a vírgula: “, manhã manhã de mais uma era...” (p. 3) (Fody, 1978, p. 118).

Ora, para nós, leitores do século XXI, distante do contexto de origem de *A ostra e o vento* e do pensamento de Moacir Lopes à época, pouco importa saber, para uma boa leitura do romance, se a intenção do autor foi essa ou aquela. Sabe-se que numa obra literária se há muito daquilo que o autor quis dizer há mais ainda daquilo que ele nem imaginou que disse¹². Sendo assim, um olhar crítico sobre essas duas primeiras páginas de *A ostra e o vento*, hoje, não pode mais entendê-las como uma espécie de trailer ou um apontamento do autor, ou ainda como algo externo à narrativa. Essas páginas fazem parte da estrutura da obra e evidenciam a existência de um narrador onisciente que ordena o relato. E, mesmo que elas fossem excluídas do romance, esse narrador demiurgo continuaria existindo, pois não falta, como foi visto, evidências dele na história¹³.

Poder-se-ia até buscar um ponto de tangência entre o pensamento aqui exposto e o de Fody se entendermos que o autor por ele referido é o autor implícito, ou seja, uma entidade autoral baseada nas informações que o leitor tem a respeito do autor real e que muitas vezes é confundido com o narrador onisciente. Booth (1980, p. 167) chama a atenção para esse fato:

¹¹ Essa idéia provém do professor Leo Barrow e foi adotada por Fody (1978, p. 116) que cita um trecho da análise desse estudioso em seu trabalho: “... *A realidade neste romance é vista de quatro diferentes pontos de vista. O romance começa com um curtíssimo parágrafo do autor...*” (Barrow, 1969, PP. 7-8).

¹² Este estudo não pretende entrar na questão da intencionalidade ou não da obra literária, pois não é nosso foco. Contudo, há de se dizer que o ponto de vista adotado sugere que é possível hoje realizar uma análise muito diferente da realizada por Fody, justamente por estarmos “distante” do autor, o que não era o caso, ao que parece, dos críticos norte-americanos. Fody, em seu *Criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes*, enfatiza bem sua proximidade com o autor de *A ostra e o vento*. Talvez essa relação possa ter direcionado, de certa forma, seus estudos. Contudo, como bem observa Antoine Compagnon: “A intenção do autor não é, certamente, a única norma possível para a leitura dos textos [...] e não há leitura literária que não atualize também as significações de uma obra, que não se aproprie da obra, que até mesmo a traia de maneira fecunda (o que é próprio de uma obra literária é significar fora de seu contexto inicial).” (Compagnon, 2006, p. 93). Essa distância que mantemos do autor pode mesmo permitir que vejamos elementos não intencionais da obra que à época de sua escritura poderiam não ser vistos. Pode ser que Moacir tinha mesmo a intenção de criar apenas um narrador em *A ostra* e de relacionar Saulo com o vento, contudo não é o que se nota ao analisar a obra.

¹³ Afinal alguém está atrás da cortina contando esta história: “Quando não há um ‘eu’ [...] o leitor inexperiente poderá cair no erro de pensar que a história lhe chega sem mediação. Mas tal erro é impossível desde que o autor coloque explicitamente um narrador na história, mesmo que não lhe confira quaisquer características pessoais.” (Booth, 1980, p. 167).

Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do “homem a sério” – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra.

Entretanto, o crítico norte-americano apenas cita a palavra autor e deixa entender mesmo que ele se refere ao homem Moacir C. Lopes. Sua análise, portanto, tem muito de biográfico e parece deixar de lado elementos não intencionais que não podem ser excluídos da estrutura da narrativa como, por exemplo, as duas primeiras páginas ou a não associação de Saulo com o vento.

Sendo assim, discordamos da maneira como Michael Fody compreende o narrador de *A ostra e o vento*, sobretudo no que toca ao entendimento de Saulo que não é, a nosso ver, o vento e nem o único e principal narrador da história. A visão do crítico norte-americano é forçada ao entender Saulo deste modo. Parece mesmo, em dados momentos, que Fody atribui ao autor real o que nós atribuímos a um narrador onisciente, ou seja, Saulo narra, mas Moacir Lopes está por trás coordenando:

Para compreender o que aconteceu e por que, deve-se ter tanto o ponto de vista do vento onipresente quanto a capacidade de ler os pensamentos de todos os personagens. Pela repetição dos incidentes muitas e muitas vezes, pela variação entre a focagem do vento e as focagens individuais dos personagens humanos, Lopes revela a nós e ao velho Daniel o mistério da ilha abandonada (Fody, 1978, p. 109).

O autor existe, evidentemente, mas quem produz a ficção é um narrador fictício (autor implícito, para alguns) que se difere em muitos aspectos do autor real. Há, portanto, dois narradores.

Contudo, ao se tentar compreender Saulo surge a pergunta: qual a importância ou o que seria este eu narrador? O livro *Criação e técnica no romance de Moacir c. Lopes*, quando trata da *Ostra e o vento*, traz um resumo dessa obra feito por Dora Elias, eis o início: “A ostra e o vento conta uma história estranha que decorre em um cenário áspero e fantasmagórico.” (1972 apud Fody, 1978, p. 108). De fato, é evidente a estranheza e fantasmagoria dessa narrativa de Lopes e qualquer resumo se assemelharia ao de Dora Elias. Pensa-se aqui que boa parte desse fantástico da obra deve-se à peculiaridade de Saulo, o personagem-narrador

que faz de *A ostra e o vento* mais que uma simples história de uma garota solitária que enlouqueceu na Ilha dos Afogados.

2.1 *O fantástico vem com Saulo*

Nesse estudo, o que se entende por fantástico é oriundo da teoria de Tsvetan Todorov, divulgada em seu *Introdução à literatura fantástica*. Todorov, ao analisar um determinado conjunto de obras literárias, formulou uma definição do gênero fantástico. De acordo com essa definição, três condições essenciais devem ser satisfeitas para se atingir esse gênero:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, essa hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem [No caso de *A ostra* essa personagem seria, sobretudo, Daniel que até o fim se questiona sobre os acontecimentos estranhos ocorridos na ilha e sobre a identidade de Saulo]; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada [...] Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’” (Todorov, 1975, p. 38).

Todorov define ainda o fantástico como gênero vizinho do estranho e do maravilhoso: “Seja como for, não se pode excluir de um exame do fantástico o maravilhoso e o estranho, gêneros com os quais se imbrica” (ibid., p. 50). Segundo o crítico russo, o fantástico fica, pois, entre esses dois gêneros e na faixa de transição de um para o outro ter-se-ia o fantástico-estranho: “Acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional” (ibid., p. 51); e o fantástico-maravilhoso: “[...] classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (ibid., p. 58).

Em *A ostra e o vento* o fantástico se resume em Saulo e, pode-se dizer, é um fantástico-maravilhoso. Há uma hesitação a respeito da natureza desse narrador homodiegético, mas, no fim, termina-se sempre no maravilhoso, pois uma explicação racional de Saulo mostra-se, como se verá, praticamente impossível.

Uma das maneiras de se compreender Saulo é vê-lo como um quarto vivente da ilha que relatou suas impressões a respeito de certos acontecimentos. Desse modo, o narrador heterodiegético além de servir-se do diário de Marcela, do livro de registro de José, das memórias de Daniel e de Roberto para contar sua história, serve-se também das

reminiscências ou impressões de um quarto vivente da ilha, alguém que conviveu com Marcela, às escondidas pode-se dizer, e deixou isso de alguma forma registrado. Alguém que primeiro narrou a chegada de Daniel à ilha após o desaparecimento de Marcela, de José e de Roberto¹⁴. Assim, o narrador onisciente mescla sua voz com a voz subjetiva desse quarto vivente. A história contada pelo narrador onisciente teria por base então a narrativa inicial de Saulo que primeiro observou os acontecimentos e que primeiro penetrou nos pensamentos de Daniel: “Eu o acompanho. A cada passo o tempo volateia e nele somos jogados. [...] Ali vem Marcela correndo da praia, grita em nossa direção.” (Lopes, 2000, p. 29).

No entanto, se de tal modo entendido esse narrador homodiegético, há de se questionar também o que ele era, pois se em certos momentos parece ser humano: “Salta do barranco à praia. Agora, livres, envolvo outra vez seu corpo, **minhas mãos** se infiltram por seus cabelos, descem à nuca e comprimem seu rosto e sua boca se entreabre, úmida, para receber **meus beijos**.” (Lopes, 2000, p.69, grifo nosso), em outros momentos beira o sobrenatural: “Passos sem passos, movimento sem movimento, sou em cada ave que, assustada, revoa, e no bater de asas lanço a Marcela meu chamado. Em pouco ela descera.” (Lopes, 2000, p. 144).

Pode-se argumentar ainda que esse quarto vivente da ilha é o misterioso navegante visto por Marcela certo dia. Mas um navegante que não marca a terra com seus passos? “[...] sim... noite dos homens, sem princípio nem fim. Nada posso fazer senão deixar que se destruam, não posso impedir seus passos, e **os meus não marcam a terra**.” (Lopes, 2000, p.135, grifo nosso). Existiu mesmo esse navegante? São perguntas que, de certa forma, mergulham a narrativa numa eterna indecisão quanto à natureza desse primeiro narrador homodiegético. Seria ele algo sobrenatural ou não? É desta indecisão que nasce o fantástico que envolve *A ostra e o vento*.

Mas é importante observar que no fim, mesmo buscando uma explicação racional, Saulo vai se configurar como uma entidade sobrenatural, pois o discurso não nos oferece outra saída. O narrador onisciente utilizou-se então das memórias de um narrador sobrenatural? Um narrador eterno, que caminha com o vento, que se manifesta por meio da natureza, que amava Marcela, que a possuiu, mas que a perdeu?: “Arrasto-me pela ilha buscando-a, mas já não existo em Marcela.” (Lopes, 2000, p. 148).

Desse modo, se esse narrador homodiegético submisso ao narrador onisciente for interpretado como um quarto vivente que relatou suas impressões, a narrativa fica imersa

¹⁴ “Um navio está fundeando ao largo. Que vem essa gente fazer? É tarde demais, encontrarão uma ilha deserta. Eu, somente permaneço aqui, sofrendo as dores que ela sofreu. Sempre que uma folha tombar de uma árvore tombarei com ela.” (Lopes, 2000, p. 13).

numa dúvida que termina no maravilhoso (fantástico-maravilhoso, segundo Todorov), na existência de um ser sobrenatural.

2.2 *Escapismo pelo estranho*

Pode-se, contudo, argumentar pelo viés do estranho, buscar uma explicação racional, mesmo que estreita, e dizer que Marcela sofria de uma patologia psicológica, alguma histeria e dessa forma excluir o maravilhoso da obra. Dessa forma, pode-se dizer que Marcela, logo após sua primeira menstruação, no momento em que ela desvendava seu corpo, adquiriu uma enfermidade psicológica, uma histeria causada pelo isolamento em que vivia¹⁵. Saulo seria então a projeção masculina de Marcela, um ser criado por ela mesma para fugir da solidão em que vivia.

O narrador onisciente servindo-se de todo seu poder confere voz para esse lado masculino de Marcela. Dessa forma, Saulo caminha em paralelo com a narração onisciente da história e se manifesta em determinados momentos. O narrador heterodiegético expõe dessa forma a reação desse lado de Marcela perante os acontecimentos, ele quer mostrar certos fatos pelo ponto de vista masculino de Marcela. Sendo assim, o foco muitas vezes é filtrado pela subjetividade dessa projeção masculina que, com a permissão do narrador heterodiegético, orquestrador da narrativa, se autonomiza e ganha vida no relato.

Porém, mesmo nessa segunda maneira de se compreender Saulo, existe uma contradição, um impossível que talvez nem possa ser desvendado. Se Saulo era mesmo a projeção masculina de Marcela, como pôde ele continuar existindo após a morte da garota já que ambos partilhavam de um mesmo corpo físico? Ou quando ele, ao avistar o barco que volta à ilha, anuncia o breve encontro com a pequena ostra jogada na areia pelas ondas e que não é senão o corpo de Marcela?¹⁶

Se pensado dessa maneira, o autor onisciente dá vida a essa projeção masculina de Marcela mesmo fora do corpo da garota, ao menos é o que se depreende observando atentamente o discurso. É um ser que vivia em seu interior, em sua mente, mas que mesmo

¹⁵ Essa é a visão aceita pela crítica norte-americana. No resumo de Dora Elias (1972 apud Fody, 1978, p. 108) essa posição fica bem evidente: “*Em meio a esta solidão, e a este clima, Marcela torna-se adolescente, descobre seu corpo, o sexo, e sente necessidade de amar. Sozinha, incomunicável com jovens como ela, de imaginação fértil e desenvolvida pelas lições de Daniel, acaba criando Saulo. Este ser fictício vai adquirindo tal realidade que domina a moça imaginosa, os dois velhos e a própria ilha*”.

¹⁶ “Venham, homens do continente, eu os espero, estou esperando-os! Verão ao pé da torre o corpo de Daniel com as mãos estendidas na direção da luz do farol que permanece acesa, e gaiotas, calmas, grasnam em torno. Mas antes verão na praia, logo que desembarcarem, uma pequena ostra que as ondas há poucos jogaram na areia e que as aves assustadas rodeiam mas não conseguirão abrir...” (Lopes, 2000, p. 153).

depois de sua morte continuou existindo, como se ele apenas a habitasse temporariamente: “Arrasto-me pela ilha buscando-a, mas já não existo em Marcela. Ela cai, levanta-se, corre, tateia na escuridão, e ouve gritos vindos do coral.” (Lopes, 2000, p. 148). Assim, a narrativa continua com ares fantásticos. Nota-se, portanto, que mesmo buscando uma saída pelo viés do *estranho*, da explicação racional, que embasa essa segunda interpretação desse eu narrador de *A ostra e o Vento*, não é possível chegar a uma conclusão lógica, hesita-se, mas sempre se esbarra com o maravilhoso, ou seja, o elemento sobrenatural.

Resta apenas interpretar Saulo ou como uma brincadeira desse narrador onisciente (talvez uma alegoria? Nesse caso, como afirma Todorov o fantástico deixaria de existir) ou como uma espécie de entidade sobrenatural que se ligaria a Marcela, já debilitada psicologicamente devido ao isolamento em que vivia, por meio das forças da natureza, principalmente pelo vento.

3. A leitura de Walter Lima Jr.

A leitura que fez Walter Lima Jr do romance *A ostra e o vento* se caracteriza, principalmente, pela exclusão do narrador Saulo. Não se pode dizer que ele excluiu Saulo, mas apenas não o entendeu como narrador da história. No filme, adota-se a idéia da loucura de Marcela, sendo Saulo, portanto, uma criação da garota, um sintoma de certa patologia que ganha corpo e se personaliza, sobretudo, no vento.

No filme, não se nota em momento algum o obscuro “eu” narrador característico do romance, apenas percebe-se um narrador onisciente. A cena que mais evidencia essa maneira de ver a história de Lopes é a final, quando Marcela surge falando consigo mesma, imitando, inclusive, outra voz. O fantástico, é importante ressaltar, está muito presente no filme, mas não nasce com Saulo, surge, sobretudo, da ambientação da ilha¹⁷. A caracterização do espaço com o constante ruído do vento, a alternância claro / escuro causada pela luz do farol e outros tantos elementos tornam o ambiente do filme extremamente fantástico.

Contudo, o aceite da loucura como explicação da existência de Saulo acaba por direcionar a história para o fantástico-estranho, ou seja, elimina o sobrenatural que caracteriza o romance. Porém, é até possível se deixar levar pela força do espaço fantástico em que se desenrola a história e tentar buscar um final maravilhoso entendendo Saulo como um espírito maligno que invadiu o corpo de Marcela, mas, nesse caso, seria forçar demais a leitura que fez

¹⁷ No romance a caracterização do espaço também contribui, evidentemente, com o fantástico, mas é da estranheza de Saulo que melhor emerge a hesitação do leitor.

o cineasta, pois a história contada não deixa traços fortes o suficiente para embasar tal interpretação.

Sendo assim, *A ostra e o vento* filme é uma história que termina, ainda se embasando em Todorov, no fantástico-estranho e não no fantástico-maravilhoso como o corre na obra narrativa. Tal mudança de gênero ocorre, sobretudo, pela não presença do misterioso narrador Saulo e pela interpretação deste apenas como uma projeção do lado masculino de Marcela no vento.

4. Conclusão

Verifica-se, por fim, que o filme *A ostra e o vento* narra de modo diferente a história de Marcela. Sendo que esta diferença centra-se, sobretudo, na questão do narrador/ponto de vista. O filme explica de modo racional os acontecimentos da Ilha dos afogados enquanto que no romance a história termina no maravilhoso.

O porquê de Walter Lima ter assim entendido a história é algo que não compete a este artigo que apenas busca apontar onde reside a principal diferença entre o romance e o filme. Mas é interessante notar que essa maneira de se ler *A ostra* concede ao filme certa originalidade e demonstra que este longa-metragem não se prendeu ao objetivo, talvez impossível, de se adaptar a narrativa literária tal como ela é. Todavia, Walter Lima Jr, é importante ressaltar, direcionou sua narrativa da história de Marcela para a loucura, fazendo adaptações para tal. A maior delas é sem dúvida a exclusão do segundo narrador. O mesmo não aconteceu com os estudiosos americanos que, ao contrário do cineasta, excluíram em suas interpretações de *A ostra* o narrador onisciente e deixaram apenas Saulo tornando a história extremamente confusa.

O que se quer dizer com isso é que o filme *A ostra e o vento* pode ser diferente do romance ao equiparar Saulo apenas como uma projeção de Marcela, mas ele é uma leitura coesa e bem estruturada do romance de Lopes. Tem-se, portanto, duas obras denominadas *A ostra e o vento* ambas contando a história de Marcela em sua Ilha dos Afogados, mas cada uma com seu ponto de vista.

REFERÊNCIAS

- A OSTRAS E O VENTO.** Direção: Walter Lima Jr. Produção: Flávio R. Tambellini. Intérpretes: Fernando Torres, Leandra Leal, Lima Duarte e outros. Roteiro: Walter Lima Jr; baseado no romance de Moacir C. Lopes. [S.I.]: Ravina, 1998. DVD (118 min).
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção.** Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcária, 1980.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura e senso comum.** Tradução C. P. Barretos Mourão e C. F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- FODY III, Michael. **Criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes.** Tradução Ilza Viegas e Augusto Carvalho. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.
- FODY III, Michael. Prefácio à 2ª Edição. In: LOPES, Moacir C. **A ostra e o vento.** 7. ed. Prefácio de Michael Fody, III. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** 3. d. Lisboa: Vega, 1995.
- LOPES, Moacir C. **A ostra e o vento.** 7. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. **Estudos literários.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.
- PY, Fernando. Temas e motivos em *Belona, latitude noite*. In: LOPES, Moacir C. **Belona, latitude noite.** Rio de Janeiro: Cátedra, 1975, p. 15-18.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva. 1975.