

PONTOS DE VISTA EM A OSTRA E O VENTO
POINTS OF VIEW IN *THE OYSTER AND THE WIND*

Fernando Góes
 Doutor em Estudos Literários¹
 Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de
 Araraquara / Faculdade de Ciências e Letras
 (falecomgoes@gmail.com)

RESUMO: *A ostra e o vento*, quarto romance de Moacir Costa Lopes, foi adaptado para o cinema em 1998 por Walter Lima Jr. O filme obteve sucesso de bilheteria e contribuiu para a divulgação dessa narrativa, praticamente esquecida pela crítica. Contudo, a leitura feita pelo cineasta se afasta daquilo que se pode inferir do texto literário. De fato, um olhar atento para o romance denota a presença de dois narradores, sendo o personagem Saulo muito mais que simplesmente o vento. O presente estudo pretende, ao fazer certa comparação entre o longa-metragem e a narrativa, demonstrar que o filme altera o ponto de vista da história, criando, assim, uma leitura diferente, original, de *A ostra e o vento*. Para a análise do narrador, bem como de outros aspectos técnicos desse romance de Lopes utilizar-se-á, sobretudo, os pressupostos de Gerard Genette, Tzvetan Todorov e Wayne C. Booth.

Palavras-chave: Romance. Filme. Narrador.

ABSTRACT: *The Oyster and the Wind*, the fourth novel by Moacir Costa Lopes, was adapted for film in 1998 by Walter Lima Jr. The film was successful and contributed to the dissemination of this narrative, almost forgotten by critics. However, the reading by the filmmaker moves away from what can be inferred from the literary text. A close look at the novel shows the presence of two storytellers, the character Saulo being much more than just the wind. This study intends, in making a certain comparison between the film and the novel, to demonstrate that the film changes the point of view of the story, creating a different reading of *The Oyster and the Wind*. For the analysis of the narrator, as well as other technical aspects of this novel by Lopes, we will use, mainly, the theories of Gérard Genette, Tzvetan Todorov, and Wayne C. Booth.

Keywords: Novel. Film. Narrator.

O autor, o romance e o filme

Quarto romance de Moacir C. Lopes, *A ostra e o vento* (1964) traz a 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

¹ CAPES.

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.

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.

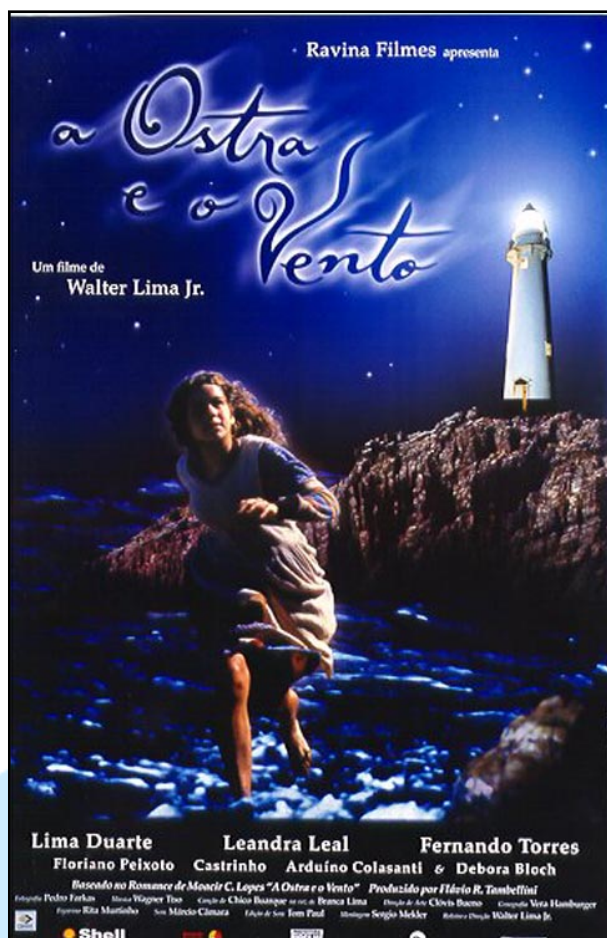
Faltava-nos o romance do mar. O de Goulart de Andrade nos tem parecido de quadro a óleo, bem colorido, com rochedo e branca espuma, mas sempre posando de modelo, artístico, decorativo. O mar de Moacir C. Lopes estará menos evidente, mas lhe sentimos o sal e a água nos ventos que sopram, no barulho que faz. É um mar de instantâneo, com algas e peixes, com marcas de pé humano pela areia úmida (PROENÇA, 1972, p. 535).

Lopes escreveu vários romances, no entanto, mesmo tendo sido considerado por alguns como bom romancista, apenas **A ostra e o vento** conseguiu certo êxito editorial. Essa obra foi a mais importante, sem dúvida, da carreira literária de Moacir, uma vez que é a narrativa mais conhecida dentre todas as que ele escreveu.

Todavia, é importante esclarecer que apesar de **A ostra e o vento** 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 pouco. 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 e o vento** 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 prêmios: Cinema d'Avvenire 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.



Cartaz de divulgação do filme **A ostra e o vento**

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 produção literária. Mas é fato que o filme contribuiu e contribuirá para tais estudos.

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 a hipótese da loucura da protagonista. Tais pesquisadores norte-americanos notaram em **A ostra e o vento**, já na década de 70, certas características que aproximariam esse romance do cinema, o que é um fato curioso. A principal delas seria a focalização variável predominante na narrativa e que a todo o momento alterna presente e passado configurando certo tempo fragmentado.

Não se pretende aqui, todavia, realizar uma comparação superficial entre o filme e o romance a fim de apontar falhas na adaptação de **A ostra e o vento** ao cinema. Esta 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, é o que se pretende verificar e desse modo explicar onde reside o equívoco, e por conseguinte a originalidade, da leitura de Walter Lima. 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**.

Os termos “maravilhoso”, “fantástico” e “fantástico-maravilhoso” utilizados nesse estudo são retirados da teoria de Todorov acerca do gênero fantástico. 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” (TODOROV, 1975, p. 50). Segundo o crítico, 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” (TODOROV, 1975., p. 51); e o fantástico-maravilhoso: “[...] classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 58).

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 Marcela. Esse narrador seria algo próximo do chamado por Genette (1995, p. 243-244) 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 impões, de *autodiegético*.

Essa mudança de voz é perceptível, sobretudo, pela alteração da pessoa gramatical. Surge um “eu” narrador, que também vivenciou a história e dela saiu ileso: “Mumbobos 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 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 enquadra, ainda segundo Genette, na chamada focalização interna variável, ou seja, aquela que circula por várias personagens:

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).

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 (p. 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 ideia que era possível usar uma linguagem que falasse do desejo de liberdade, mas principalmente que usasse a ideia de simultaneidade, de fragmentação de tempos como uma forma de contar uma história. (A OSTRAS 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 manjerição invade a casa. Marcela, sim, irradiando Marcela pela casa, mais importante e presente que todos ali presentes, mais viva que as falas e gestos... esse cheiro de manjerição, 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 polifonia da narrativa que, por sua vez, 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 surge intermediada por muitas vozes, reunidas e organizadas pelas mãos de um hábil narrador onisciente. 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 e 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.

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 veem em **A ostra** a presença de dois narradores. Para eles há somente Saulo como narrador, sendo essa 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 história, 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...” (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 disse.

Desse modo, 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 evidências dele na história, afinal alguém está atrás da cortina narrando: “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).

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:

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, discorda-se aqui 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 do romance **A 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.

A leitura de Walter Lima Jr.

A leitura que fez Walter Lima Jr. do romance **A ostra e o vento** caracteriza-se, principalmente, pela exclusão do narrador Saulo. Não se pode dizer, todavia, que ele excluiu o personagem Saulo, mas apenas não o entendeu como narrador da história. No filme, adota-se a ideia 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 ilha. 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 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.

Verifica-se, por fim, que o filme **A ostra e o vento** narra de modo diferente a história de Marcela, sendo que esta diferença se centra, 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.

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, excluiu em suas interpretações de **A ostra e o vento** o narrador onisciente e deixou apenas Saulo tornando a história extremamente confusa.

Desse modo, pode-se dizer 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 Costa Lopes. [S.I.]: Ravina, 1998. DVD (118 min).

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcária, 1980.

FODY III, M. **Criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes**. Tradução Ilza Viegas e Augusto Carvalho. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

FODY III, M. Prefácio à 2ª Edição. In: LOPES, Moacir Costa. **A ostra e o vento**. 7. ed. Prefácio de Michael Fody, III. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

LOPES, M. C. **A ostra e o vento**. 7. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

PROENÇA, M. C. **Estudos literários**. Livraria José Olympio Editora, 1972.

PY, F. Temas e motivos em **Belona, latitude noite**. In: LOPES, M. C. **Belona, latitude noite**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975, p. 15-18.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva. 1975.

Recebido em 12 de novembro de 2017
Aprovado em 01 de março de 2018