

SONIA MARIA PEREIRA MACIEL

UMA ABORDAGEM DO TEMPO EM *A OSTRÁ E O VENTO*

DE WALTER LIMA JÚNIOR

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
2006**

SONIA MARIA PEREIRA MACIEL

UMA ABORDAGEM DO TEMPO EM *A OSTRÁ E O VENTO*

DE WALTER LIMA JÚNIOR

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em *Comunicação e Semiótica*, área de concentração *Signo e Significação nas Mídias*, sob orientação da Professora Doutora Leda Tenório da Motta.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
2006**

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Leda Tenório da Motta, minha orientadora, pelo conhecimento teórico e profissionalismo, que conferiram segurança à trajetória.

Ao Ronald Costa Maciel, companheiro dedicado, pela paciência ao longo do processo.

À família, pela compreensão das reiterantes ausências.

A todos os amigos que, de alguma forma, contribuíram para a finalização deste trabalho.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG – e à Fundação Educacional de Ituiutaba – FEIT, pelo apoio financeiro.

RESUMO

Neste trabalho, buscou-se explicitar aspectos do processo de codificação na literatura e no cinema. O *corpus* analisado foi composto pelo livro *A ostra e o vento* do escritor cearense Moacir C. Lopes (1982) e o filme homônimo, uma adaptação para o cinema, sob a direção do cineasta Walter Lima Júnior (1997). A proposta desta dissertação surgiu da constatação de uma prática, particularmente entre estudantes, de se substituir a leitura de uma obra literária pela sua correspondente adaptação fílmica. Essa prática, que ignora especificidades de cada linguagem, resolve parcialmente aspectos do conteúdo e ignora, totalmente, questões formais e estruturais, rebaixando a relevância do objeto enquanto criação artística. O processo de codificação em uma dada linguagem faz-se por meio do grau de convencionalidade do modelo artístico em geral e do objeto (artístico) em particular, que se constitui pela norma, pelos desvios da norma, pelo grau de previsibilidade e de informação estética. Assim foram analisados, tanto no livro quanto no filme, procedimentos composicionais utilizados, tendo em vista a identificação dos elementos responsáveis pela significação de cada um dos modelos de arte. Para o estudo da adaptação de uma linguagem à outra, partiu-se do conceito semiótico de modelização de Iuri M. Lotman, segundo o qual um sistema de signos organiza-se como linguagem secundária, ao sobrepor-se ao nível lingüístico natural (linguagem primária), adquirindo estruturalidade própria para a transmissão da informação, o que seria impossível com os meios de uma estrutura elementar propriamente lingüística. O elemento considerado responsável pela estruturação da linguagem artística e, portanto, portador de informação, tanto no livro quanto no filme, foi o tempo. A análise, no texto verbal, baseou-se no problema do quadro-fronteira na obra artística (Lotman e Boris A. Uspênski), para estabelecer o valor modelizante das categorias de princípio e de fim e explicar a configuração do tempo; no texto fílmico, baseou-se nas oposições binárias (V. V. Ivanov), reveladas pelos efeitos cromáticos explorados. O estudo dos mecanismos semióticos, à luz da comparação, torna mais evidentes os procedimentos próprios para cada tipo de arte. Este trabalho, ao abordar a problemática do sistema de codificação, na literatura e no cinema, delineou especificidades de cada um dos sistemas de signos, ressaltando o elemento tempo como o principal portador de significação.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Codificação; Adaptação; Semiótica; Modelização.

ABSTRACT

In this work, it was searched for the aspects of the process of codification in literature and cinema. The analyzed *corpus* was composed of the book *An oyster and the wind*, by the native writer of Ceará Moacir C. Lopes (1982) and the homonym film, an adaptation to the cinema, directed by the motion picture director Walter Lima Júnior (1997). The proposal of this dissertation emerged from the confirmation of a practice, particularly among students, of substituting the reading of a literary work for its corresponding adaptation for the cinema. That practice, which ignores the specifics of each of the languages, solve partially aspects of the content and ignores, totally, questions on the form and the structure, reducing the relevance of the object as an artistic creation. The process of codification in a specific language is done by means of the conventionality of the artistic model in general and of the (artistic) object in particular, which is constituted by the norm, by the norm deviations, by the predictability and the esthetical information. This way, compositional procedures were analyzed in the book and in the film, by having in mind the identification of the responsible elements to the signification of each of the art models. To study the adaptation of a language to the other one, it was started from the semiotic conception of modelization of Iuri M. Lotman, according to which a system of signs organizes itself as a secondary language, as it overcomes itself the natural linguistic level (primary language), getting a peculiar structure to transmit information, what would be impossible by means of an elementary structure strictly linguistic. The element considered responsible to give structure to the artistic language and, therefore, passed to be an information messenger, in the book and in the film, was time. The analysis, in the verbal text, was based on the borderline-table problem in the artistic work (Lotman and Boris A. Uspênski), to establish the modeling value of the categories of beginning and ending and to explain the configuration of time; in the film text, it was based on the binary oppositions (V. V. Ivanov), revealed by the chromatic explored effects. The study of the semiotic mechanisms, in the light of this comparison, makes the own procedures of each type of art more evident. This work, as it approaches the problem of the codification system, in literature and in cinema, delineated some specifics of every one of the systems of signs, making explicit the time element as the main messenger of signification.

Key words: Cinema; Literature; Codification; Adaptation; Semiotic; Modeling.

SUMÁRIO

Introdução	08
Capítulo I	
Fundamentação teórica.....	16
1.1 Considerações sobre o ponto de vista.....	16
1.2 O problema da moldura na obra de arte.....	26
1.3 O embate forma <i>versus</i> conteúdo.....	32
Capítulo II	
<i>A ostra e o vento</i> – livro e filme: o tempo como matéria dramática.....	38
2.1 Situando o <i>corpus</i> : um breve relato da fábula.....	38
2.2 Um escritor: Moacir C. Lopes.....	39
2.3 O romance: um princípio de circularidade.....	42
2.4 Um cineasta: Walter Lima Júnior.....	85
2.5 O filme: oposições binárias na abordagem do tempo.....	91
Considerações Finais	104
Referências Bibliográficas	108
Anexos	114
Anexo A – Filmografia de Walter Lima Júnior.....	114
Anexo B – Bibliografia de Moacir C. Lopes.....	117

Introdução

INTRODUÇÃO

Ao ingressarmos no programa de mestrado em **Comunicação e Semiótica** da PUC-SP, como professora de Literatura, tínhamos o olhar voltado para essa área, da qual, com certeza, extrairíamos o objeto da pesquisa, já com um projeto razoavelmente elaborado.

No decorrer do curso, em contato com as várias disciplinas, nossa atenção foi sendo despertada para outras questões dentro do inesgotável universo semiótico. Consideramos valiosa a oportunidade de estar em uma sala de aula, onde nos deparamos com colegas das mais diferentes áreas: jornalismo, teatro, design, cinema, televisão, música, arquitetura, moda, dança, entre tantas outras. O processo interativo entre professor e alunos torna-se bastante dinâmico, aguçando-nos a atenção.

Foi em uma aula, quando se discutiam conceitos de *Semiótica da Arte* (Boris A. Uspênski), que despertamos para a possibilidade de enriquecer o projeto pretendido, aproximando duas formas de arte: literatura e cinema.

Já anteriormente, discutindo sobre o conceito de modelização (Iuri M. Lotman), encontrávamos o caminho para a compreensão do processo de comunicação em sua complexidade. Nesse contexto, a língua (natural) é tida como sistema

modelizante primário, sendo modelizantes secundários os demais sistemas que se sobrepõem ao nível lingüístico natural, adquirindo estruturalidade própria para a transmissão da informação.

Se, pelas razões expostas acima, interessava-nos a literatura, com os questionamentos surgidos face aos conceitos em estudo, o cinema veio se somar ao campo de investigação, até mesmo pela experiência vivida em sala de aula, como professora: testemunhar a prática, um tanto comum, dos estudantes em substituir a leitura de uma dada obra literária por seu correspondente filmico adaptado pelo cinema, ignorando as especificidades de cada linguagem ao tentar substituir construções verbais por imagens visuais e acústicas.

A substituição da leitura literária, considerada hermética, pela sua correspondente adaptação filmica, tentativa de se substituir linguagem da arte verbal por imagens visuais e acústicas, pode “resolver” apenas parcialmente as questões de conteúdo, pois a seqüência dos eventos diegéticos não é reproduzida fielmente devido ao sistema de codificação que é específico para cada linguagem, o que provoca resultados enganosos. A começar pelo fato de que a imagem de um filme é dada a ver em um ato instantâneo, enquanto a leitura faz com que as imagens nasçam gradualmente no espírito. Jean Mitry define bem essa diferença quando diz que “o romance é uma narrativa que se organiza em mundo, enquanto o filme é um mundo que se organiza em narrativa.” (apud Gérard Betton, 1987, p. 116).

Lotman, em seus estudos sobre cinema, o qual denomina “arte sintética”, demonstra preocupação com a linguagem filmica que reúne em seu corpo textual variados sistemas semióticos, em uma múltipla codificação, que se torna altamente complexa: “Como hacer que el cine de gran complejidad semiótica sea accesible, comprensible al gran público, con su variada formación cultural?” (1979, p. 132).

Como resposta a esse questionamento, Lotman diz que utilizar um sistema não significa compreender o seu funcionamento, o que considera questões de dificuldades distintas: compreender os mecanismos da linguagem é tarefa difícil em qualquer idade, embora possa ser utilizada nos primeiros anos da infância. Se a estrutura fílmica consta de vários níveis, cada um com seu grau de complexidade, os espectadores, com formação cultural distintas (o cinema é uma arte de massas), vão assimilar diferentes níveis de sentido. Assim, o espectador que não estiver preparado para perceber os vários signos presentes no texto fílmico, e suas relações intersemióticas, rebaixará sua relevância, percebendo o texto apenas em seu nível primário.

Por isso, a proposta de realizar um trabalho que pudesse, por meio de uma postura semiótica, analisar, em determinado conteúdo, como se deu o processo de codificação, observado quanto ao grau de convencionalidade do modelo artístico em geral e do objeto em particular (norma, desvios, grau de previsibilidade e de informação estética).

Devido a nossa formação literária, quando da busca para se determinar um *corpus*, partíamos sempre do livro para a adaptação fílmica. Mas foi pelo caminho inverso, partindo de um filme, que definimos o objeto do trabalho: *A ostra e o vento* (1997), filme dirigido pelo cineasta Walter Lima Júnior, uma adaptação que nos conduziu ao livro de mesmo nome, do escritor cearense – Moacir C. Lopes (1982).

Tão logo feita a leitura, também o livro se nos revelou: técnica bem elaborada, tempo não linear, bem articulado, representando uma realidade fragmentada; pontos de vista em constante deslocamento.

O filme surpreende pelo conjunto: beleza das imagens feitas em cena aberta, adequação da música, excelente representação dos atores, construção, também elaborada, do tempo que se faz em abismo (presente, passado e futuro), mudanças de luz e ainda o som que vem se somar à imagem, contribuindo para o encadeamento da narrativa. Tudo isso costurado em um rico tecido semiótico, instigante convite à análise.

No filme, o cineasta volta-se principalmente para mudanças bruscas do tempo do narrado. O cinema concentra grande força para registrar o ritmo das ações, pois a fotografia móvel possui maior resistência que a palavra e é capaz de criar maior tensão, com mais densidade semântica. O que é dado a ver em um ato instantâneo faz-se mais dinâmico do que a palavra, que necessita maior articulação.

Sendo modelização, recodificação, a tradução em diferentes códigos, e se para Uspiênski a tarefa básica da *Semiótica da Arte* é buscar seus atributos¹, ao buscarmos os vários graus de semioticidade de um dado texto, é no conteúdo, onde se vê o processo de codificação, que vamos proceder a leitura.

Trabalhamos com a questão da codificação, na literatura e no cinema, primeiro porque acreditamos que seja esse um trabalho capaz de contribuir para a explicitação de cada uma dessas linguagens e com isso despertar, nos estudantes da graduação em particular, a atenção para as especificidades de cada um dos sistemas de signos.

¹ Para Uspiênski os atributos da obra são constituídos pela norma, pelo desvio da norma, pela previsibilidade, pela informação estética, os responsáveis pela determinação do seu grau de convencionalidade. Dessa forma, buscar o conteúdo não é um processo tão livre quanto se poderia pensar.

Quando se estudam os mecanismos semióticos, a passagem de um código a outro, à luz da comparação, tornam-se mais claros os procedimentos próprios para a codificação de cada tipo de arte.

É comum, ao se defrontarem um texto literário e seu correspondente fílmico, ouvir, por exemplo, que esse aspecto ficou melhor no filme ou aquele é mais interessante no livro. Na verdade, o leitor desatento, que assim age, está nada mais do que apontando para aspectos que tendem a uma estruturação própria em cada sistema de signos.

Nos sistemas modelizantes secundários, são os procedimentos adotados, os responsáveis pela determinação da estruturalidade na passagem de um sistema a outro; são também fundamentais para se entender o modo como se organiza cada sistema.

Dos procedimentos utilizados no filme, a estruturação do tempo sobressai-se como a grande responsável pela forte densidade semântica da narrativa. Articulam-se na tela três tempos do narrado e o texto faz-se por idas e vindas, em um transcurso fragmentado, mas ao mesmo tempo natural, captando estados mentais dos personagens, que revivem situações do passado, justificando o presente diegético. Nesse transcurso o texto vai sendo costurado de forma coerente, em um rico material sígnico, que abre caminho para uma leitura semiótica.

Lotman (1979, p. 106) ao falar das amplas possibilidades encontradas, hoje, pelo cinema, para transmitir os diferentes períodos de tempo, analisa uma passagem do filme *The cranes are flying* (*Letyat Zhuravli*, Mikheil Kalatozishvili, 1957), na qual o personagem Boris é ferido e morre. Entre o momento em que é ferido e

sua morte, intercalam-se, separadas por imagens de árvores que giram, imagens de seu casamento que em nada perturbam o transcurso do tempo, que se reproduz de forma natural: “A una unidad de tiempo infinitamente pequeña en la realidad, le corresponde en la pantalla un intervalo de tiempo angustiosamente largo.”.

A essa passagem, Lotman compara passagem de *Cuentos de Sebastopol* de Tolstoi, na qual, entre o momento em que Praskujin vê uma bomba girar a seus pés e a frase “Fue muerto por un trozo de metralha que le dio en el pecho”, transcorre apenas um segundo de tempo cronológico, que ocupa na narrativa duas páginas de texto, enquanto, em outras passagens, o mesmo intervalo de tempo artístico corresponde a horas, dias, meses de tempo real. E conclui (1979, p.107):

Esta capacidad del tiempo artístico para ser irregular, para comprimirse o dilatarse arbitrariamente, imposible en el teatro, adquiere en el cine una significancia especial, porque la capacidad de resistencia de la palabra es en este sentido muy inferior a la fotografía móvil. La fuerza que hace falta aplicar al film para que de registrador automático del ritmo de la vida se convierta em modelo artístico del tiempo es percibida por el espectador como una energia artística, como una tensión y una fuerte densidad semántica.

O segundo motivo para trabalhamos com a questão da codificação, na literatura e no cinema, está relacionado à pertinência do conceito de modelização, da recodificação. É por meio do processo de recodificação que um texto não morre e ganha mais vida em outro sistema de cultura. Podemos basear-nos no que Mikhail Bakhtin (1997, p. 368) denominou de encontro dialógico entre culturas: “O encontro dialógico de duas culturas não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva a sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente”. Mencionamos anteriormente o fato de que na busca de um *corpus* partíamos sempre do livro para o filme, mas a definição deu-se no sentido inverso: do filme para o livro. Foi a adaptação cinematográfica que nos

possibilitou a leitura do texto literário, dando a ele mais vida: cremos que o sentido do livro completa-se com o filme.

Este trabalho tem por objetivo explicitar alguns dos elementos composicionais do livro e do filme, que consideramos relevantes para conferir estruturalidade a cada uma das obras de arte. Cremos que o estudo da adaptação favorece essa questão, pois, ao se defrontarem dois códigos de linguagem, podemos analisar com mais clareza, mais nitidez, por meio de aproximações e/ou contrastes, as especificidades de cada um.

Apontados os procedimentos chave responsáveis pelo conteúdo do *corpus* selecionado, propusemo-nos analisar nesse *corpus* aspectos significativos que nos levariam a esclarecer pontos relativos a um código e outro.

O trabalho foi estruturado da seguinte forma:

- Introdução;
- Capítulo I, que discute questões sobre o ponto de vista, a moldura da obra de arte, e forma *versus* conteúdo;
- Capítulo II, no qual é feita a descrição do *corpus*; é apresentado o escritor Moacir C. Lopes e procede-se à análise do livro; apresenta-se o cineasta Walter Lima Júnior e procede-se à análise do filme. As duas análises, a do livro e a do filme, têm em vista a configuração temporal considerada como fator organizador dos sentidos;
- Considerações Finais, que retomam os objetivos e colocam as perspectivas reveladas na análise;
- Anexos, em que se apresentam, no primeiro, a filmografia de Walter Lima Júnior, e, no segundo, a bibliografia de Moacir C. Lopes.

Capítulo I

CAPÍTULO I

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 Considerações sobre o ponto de vista

Contar histórias, narrar acontecimentos são fatos que remontam a um tempo não muito preciso. Teoricamente, na cultura ocidental, podemos marcar o início das discussões, das reflexões sobre o assunto, nos escritos de Platão e Aristóteles.

Platão (1973) fazia distinção entre imitação e narração. Para ele, um homem de bem somente deveria imitar ações e gestos dignos. Se o objeto da imitação lhe é inferior, deve-se narrar. Esse pensamento de Platão baseia-se na sua filosofia que trata imitação como cópia infiel. Poesia é imitação da imitação, pois o mundo no qual vivemos (sensível) nada mais é do que imitação do mundo inteligível (das idéias) – onde reinam o Bem, a Beleza e a Verdade.

Também Aristóteles (s/d) faz distinção entre imitação e narração, mas ao contrário de Platão, elege, para a épica, a primeira em vez da segunda. Isso reflete, de maneira geral, o pensamento de Aristóteles, para o qual a poesia era

imitação, mas não cópia infiel, segundo o pensamento de Platão, e sim algo capaz de revelar a essência do mundo, das coisas.

No século XVIII, com Hegel (apud Ligia Chiappini Moraes Leite, 1989), a teoria da narrativa passa por uma grande sistematização, quando o filósofo alemão retoma Platão e Aristóteles, após anos das mais variadas abordagens, em períodos que vão desde a Roma antiga até o século XIX. A sistematização de Hegel tornou-se, de certa forma, passagem obrigatória para aqueles que buscam leituras em Platão e Aristóteles.

Hegel procura conceituar cada um dos gêneros – épico, lírico e dramático –, caracterizando cada um deles, detendo-se particularmente na epopéia, desde as primeiras manifestações, até o modelo clássico, chegando então ao romance, segundo ele, uma transformação da epopéia do mundo moderno. No romance deixam de comparecer deuses e heróis, mas em seu corpo narrativo busca-se retomar a poesia dentro de uma outra realidade, agora prosaica.

No corpo do romance passam a coexistir os gêneros épico, dramático e posteriormente o lírico, fazendo com que ele deixe de ser uma narrativa objetiva, norteando, a partir de então, os rumos da teoria do ponto de vista ou foco narrativo.

Registre-se que as terminologias ponto de vista e foco narrativo vêm se alternando ao longo do desenvolvimento da crítica relativa a esse assunto. Alguns teóricos têm utilizado a expressão ponto de vista, extraída da linguagem da arte da pintura e que diz respeito ao ponto que o pintor escolhe para pôr os objetos em perspectiva. Por outro lado, a expressão foco narrativo tem origem na Física, cujo termo foco diz respeito ao ponto para onde convergem, ou de onde

divergem, os eixos de ondas sonoras ou luminosas que se refletem ou refratam, havendo modificação das ondas em ambos os casos – reflexão e refração. Assim, foco narrativo sugere o ponto de partida da visão daquele que narra e também indica a marca que o narrador deixa na narrativa.

Pode-se dizer que a teoria do foco narrativo iniciou-se com o escritor Henry James (apud Leite, 1989), no final do século XIX, que ao prefaciá-los seus romances expõe suas idéias a respeito do ponto de vista: condena a interferência do autor na narrativa, o que julga uma traição à arte, por considerar que essa postura desvia a atenção do leitor em relação à história. Condena também a narrativa em primeira pessoa, tudo em defesa da verossimilhança. Para ele o ideal de narrador é aquele cuja presença é discreta na narrativa, permitindo que um personagem possa refletir, com sensibilidade de consciência, os acontecimentos.

É com James que se instaura na teoria da narrativa a distinção entre narrar (*telling*) e mostrar (*showing*), que será seguida por vários teóricos, a partir de então. Mas foi, praticamente, no século XX que os estudos sobre a matéria – ponto de vista – ganharam relevância e passaram por uma normatização, sendo objeto de estudo de vários teóricos.

Percy Lubbock (1976) considerou o ponto de vista, o trabalho da narração, questão fundamental na construção do romance. Lubbock julga que, na arte da ficção, até o mais complexo problema de método é governado pela questão da relação do narrador para com a história, isto é, pela questão do ponto de vista.

Faz distinção entre a *arte da ficção* (que, segundo ele, teria que se encerrar nela mesma, não podendo existir “vozes” vindas de fora da história) e *arte da*

narrativa, na qual ele retoma os conceitos de narrar (*telling*) e mostrar (*showing*) debatidos anteriormente por James, os quais se encontram ligados à posição do autor diante da narrativa: sua presença, intervenção (contar), ou seu afastamento (narrar).

Evoluindo em seus estudos, a partir dessa oposição narrar x mostrar, Lubbock estabelece uma outra distinção entre cena (apresentação de fatos específicos, sem mediação de um narrador num dado espaço de tempo) e sumário ou panorama (acontecimentos mediados por um narrador, de forma resumida). Observe-se que Lubbock considerou cena superior a sumário.

Wolfgang Kayser (1970) faz uma divisão entre o que ele chama de situação primitiva do narrar e narrativa enquadrada. Na primeira seria um narrador contando, de uma posição externa, a ouvintes, algo que aconteceu; na segunda seria um narrador, por exemplo, contando uma estória com base em relato de outra “pessoa”.

Retomando a linha teórica de Hegel, Kayser trata da narrativa objetiva da épica que fixa os acontecimentos devido ao uso de tempo passado. Discorre sobre esse modo de narrar, transportando-o para o romance, mas em um enfoque diferente: o tom pomposo do narrador épico, que se encontrava, junto com seu público, distante dos acontecimentos e do mundo narrado é substituído por uma linguagem prosaica, pois os acontecimentos são prosaicos. Habitam o romance, pessoas comuns, não mais os grandes heróis. Reduz-se sensivelmente a distância entre narrador e personagem, cujos mundos se aproximam; aproximam-se narrador e leitor, estabelecendo uma relação direta, próxima, mas que na verdade não passa de ficção, pois é através da técnica narrativa, das convenções adotadas, que esse mundo ficcional relaciona-se com o real.

Wayne C. Booth (1980) contesta o pensamento de Lubbock, nos seguintes aspectos: a superioridade de cena sobre sumário, do mostrar (dramatização) sobre narrar, e o desaparecimento do autor da narrativa. Em relação ao último aspecto, Booth ressalta a impropriedade da idéia de que a ficção possa se prescindir da figura do autor que, segundo ele, por mais que se afaste da narrativa, deixa marcas do seu controle sobre ela.

A partir dessa análise, desenvolve o conceito de autor implícito ou implicado, que denomina um segundo “eu” ou uma versão literária, ideal de um homem real. Para Booth até o romance, que não detém um narrador dramatizado, reflete a imagem implícita de um autor que permanece por trás da “cena”.

Pode-se dizer então que o conceito de autor implícito (ou implicado) surge da necessidade de retirar da pessoa do autor qualquer responsabilidade moral e ideológica pela narrativa, afastando-se do biografismo que leva à pessoa do autor propriamente dito.

Gerard Genette (1979) é, nos estudos de narratologia, o responsável pelo desenvolvimento dos conceitos sobre: *narrador autodiegético* (o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história); *narrador heterodiegético* (o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra, nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão); *narrador homodiegético* (o narrador, tendo vivido a história como personagem, retirou daí as informações necessárias para construir o seu relato, o que o faz diferente do narrador heterodiegético, pois trabalha com informações retiradas de sua própria experiência diegética).

A exclusão, que faz Genette do narrador implicado, do campo da narratologia, explica-se pelo seguinte: em narrativas heterodieéticas o aparecimento, por vezes, de um “eu” que opina, deve ser atribuído a um narrador heterodieético (não a um possível autor implicado) que é capaz de inscrever no enunciado juízos subjetivos bem como um discurso pessoal que não colocariam em causa questões da narrativa. Já em narrativas autodieéticas, o conhecimento do narrador, e conseqüentemente do autor que o criou, torna desnecessária, irrelevante a localização do autor implicado.

Genette, em seus estudos sobre narratologia, propôs o termo *focalização* para designar um conceito que é também identificado como *ponto de vista*, termo usado por Uspênski (1979) ou *visão*, terminologia adotada por Jean Pouillon (1974). Existem argumentos favoráveis à maior pertinência desse termo, pelo fato de que se vincula, especificamente, ao campo da narratologia, ao contrário de outros, como *ponto de vista* e *perspectiva*, importados das artes plásticas.

São três os tipos de focalização propostos por Genette: aquele em que o narrador diz mais do aquilo que qualquer personagem sabe (*narrativa não-focalizada* ou *focalização zero*); o outro, em que o narrador diz apenas aquilo que determinada personagem sabe (*focalização interna*) e, por último, aquele em que o narrador diz menos do que sabe a personagem (*focalização externa*).

Pouillon (1974), ao tratar de questões relativas ao ponto de vista, deixa de lado essa usual expressão da teoria da narrativa, optando pelo termo *visão*. Para o autor, é relevante a proximidade dos fatos narrados em relação a um determinado “eu” ou a dispersão desses fatos “monitorados” por um narrador onisciente, do que propriamente ser a narrativa em primeira ou terceira pessoa. Dessa forma, Pouillon divide, em três, o campo de *visão*: *visão com*, *visão por trás*, e *visão de fora*.

Na *visão com* a narrativa limita-se ao campo mental de uma personagem, podendo, a apresentação, ser feita em primeira ou terceira pessoa. Na *visão por trás* é a onisciência do narrador que caracteriza a narrativa. Ele pode penetrar na mente de qualquer personagem e tecer comentários. Na *visão de fora* o narrador limita-se a observar fatos externos; não há julgamentos, nem conhecimento da vida dos personagens.

Uspênski (1979) ao tratar das manifestações do ponto de vista na literatura (e em outras formas de arte) conferiu, ao termo, uma considerável amplitude. Afirma Uspênski que quando o autor coloca-se em uma “posição externa”, em relação aos acontecimentos que são configurados, descreve-os como “de fora”. Se, por outro lado, situa-se numa “posição interna”, geral, em relação a esses acontecimentos, como um participante deles, ou como alguém que se coloca no lugar da ação, sem dela participar, descreve-os como “de dentro”.

Contudo essa posição (interna geral do narrador) pode desdobrar-se em interna e externa, dependendo da posição que ele ocupa: se assume o ponto de vista de um ou outro protagonista, a personagem foi descrita de um ponto de vista interno em relação a ela. Mas se apenas reporta-se à ação, não se colocando como participante direto dela, o ponto de vista desdobra-se em “externo” em relação às personagens, mas “interno” em relação à ação descrita.

Todavia, conferindo ao termo (ponto de vista) uma maior amplitude, Uspênski desdobra a sua classificação (ponto de vista interno/de dentro e ponto de vista externo/de fora) a qual pode ser analisada em função de distintos planos de análise: no plano da avaliação (ou ideológico), da fraseologia, espaço-temporal e psicológico.

Assim, para Uspênski, os pontos de vista interno e externo podem ainda manifestar-se em cada um dos planos citados, bem como manifestarem-se de forma mais complexa ao propiciarem novas combinações em cada um desses planos. Afirma que em relação aos pontos de vista “podem realizar-se diferentes modalidades de construção composicional complexa, a qual combina, em diferentes níveis, as descrições interna e externa do mesmo objeto” (1979, p. 165).

No *plano ideológico*, o ponto de vista manifestado pode ser do próprio narrador, das personagens, ou da comunidade (aquele ponto de vista que manifesta o senso comum de uma certa comunidade).

No *plano fraseológico*, o ponto de vista manifesta-se por meio de variação no discurso do autor ao empregar, por exemplo, o discurso indireto livre, o monólogo interior, o solilóquio. Manifesta-se também na forma de expressão de uma personagem, na qual podemos perceber a característica de outro.

No *plano espaço-temporal*, quanto ao nível espacial, o narrador pode estar presente em todos os lugares onde se encontra a personagem (o que revela uma posição interna), ou não (posição externa). No primeiro caso, segundo Uspênski, o narrador pode assumir o sistema ideológico, fraseológico e/ou psicológico da personagem descrita.

No nível temporal, o ponto de vista manifesta-se internamente quando o narrador encontra-se em sincronia com o tempo descrito: temos o ponto de vista interno, parte-se do presente. Mas se o narrador coloca-se em uma posição anterior a acontecimentos que as personagens ainda não conhecem, manifesta-se o ponto de

vista externo: os acontecimentos são mostrados de um ponto de vista do seu futuro.

No *plano da psicologia*, manifesta-se, sempre, em relação às personagens, isto é, baseia-se na consciência ou percepção de um indivíduo e não nos acontecimentos descritos.

A descrição da personagem pode ser feita de um ponto de vista externo de duas formas: primeiro, referindo-se a fatos concretos que são da ordem do visível ou do audível e, segundo, da ordem do parecer, cujas expressões Uspênski denomina “palavras de alheamento”: o narrador guia-se por indícios externos e não tem conhecimento real do que se passa com a personagem.

Já a descrição, no nível psicológico, do ponto de vista interno, pode manifestar-se por meio da personagem (narrativa em primeira pessoa), ou por um narrador (terceira pessoa) que tudo conhece (onisciente).

Nesse caso, segundo Uspênski, para que o ponto de vista manifeste-se coerentemente, o mesmo deve ser imutável, isto é, deve apresentar-se por meio da percepção de uma só pessoa. Quando uma personagem está sendo descrita de um ponto de vista interno (de dentro), as demais estão sendo descritas de fora.

O semiótico classifica ainda, no plano psicológico, as personagens conforme o ponto de vista: aquelas que são vistas sempre “de fora”, as que nunca são vistas a partir “de fora” e as que ora são vistas “de dentro”, ora de uma posição “de fora”, alternadamente.

Lotman (1978) faz uma análise da importância, em qualquer que seja o processo composicional, da utilização de elementos contrastantes, pois considera que só é significativo aquilo que apresenta uma antítese. Um texto mantido em um mesmo tipo de plano não será de nenhum modo sensível. Para o teórico, da mesma forma, o ponto de vista somente se tornará um elemento sensível da estrutura artística, a partir do momento em que apareça a possibilidade de mudá-lo nos limites da narração.

Para ele *o conceito de ponto de vista artístico* “desvenda-se como ligação do sistema ao seu tema (o sistema no contexto presente pode ser lingüístico e ao mesmo tempo realçar outros níveis mais elevados). Por “tema do sistema” (ideológico, estilístico, etc.) entendemos “a consciência capaz de engendrar uma tal estrutura e, por conseguinte, susceptível de ser reconstruída quando da percepção do texto.” (1978, p. 425).

Afirma que o modelo artístico sob a sua forma mais geral modeliza a relação de uma dada consciência, de uma personalidade (que é sujeito do conhecimento) e do mundo (objeto do conhecimento). Assim sendo, o conceito de ter uma significação implica a presença de uma certa relação, cuja direção terá um caráter subjecto-objectal.

Lotman processa uma análise da elaboração de pontos de vista, tendo por base a poesia russa nos períodos anteriores e a partir de Puchkine. No período anterior, as relações personalidade/mundo (subjetivo-objetivas) de um texto convergiam para um centro único. No século XVIII a verdade e o mundo representado encontravam-se intimamente ligados por meio do ponto de vista, cujo centro único ia além da personalidade do autor e passava a ser a verdade. Com isso, essas relações unívocas davam à verdade o caráter de eternidade, unidade e imobilidade, mas ao mesmo tempo essa verdade hierarquizava-se,

correspondendo à hierarquia dos pontos de vista, desvelando-se de várias maneiras às diversas consciências.

Também na poesia romântica os pontos de vista, assinala Lotman, voltam-se para um centro determinado, coincidindo com a personalidade do autor, tornando as relações unívocas facilmente predicáveis. Em um texto que, ao contrário, exista uma série de pontos de vista construindo um assunto disperso, a relação entre as possíveis combinações torna-se uma fonte complementar de significação. Segundo o teórico (1978, p. 427):

cada um dos elementos da estrutura artística existe enquanto possibilidade na estrutura da linguagem e – de modo mais lato – na estrutura da consciência do homem. [...] No entanto, entre os elementos da estrutura artística, raro é aquele que está ligado tão imediatamente ao problema geral da construção de uma imagem de mundo, como o “ponto de vista”. Isso está diretamente relacionado com questões dos sistemas modelizantes secundários, tais como a posição do fundador do texto, o problema da verdade e o problema da personalidade.

1.2 O problema da moldura na obra de arte

Ao nos colocarmos diante de uma obra de arte, colocamo-nos diante de um mundo especial, um mundo de signos que detém um sistema especial de organização. Trata-se de uma representação e por isso seu tempo, seu espaço, bem como outros elementos que o constituem, organizam-se de forma peculiar.

São variadas as formas de abordagem dessas questões, bem como as terminologias existentes para nomeá-las. Usaremos neste trabalho, contudo, o

conceito desenvolvido pela Semiótica da Cultura, para quem a língua natural (português, inglês, espanhol) é um sistema modelizante primário e os demais sistemas, a partir dela construídos, sistemas modelizantes secundários.

Segundo Lotman (1978), as linguagens secundárias ou sistemas de modelização secundários – o mito, a religião, bem como a arte – sobrepõem-se ao nível lingüístico natural. O semioticista russo ressalta que não se deve compreender como secundária uma tal linguagem que se utiliza da língua natural apenas como material, pois, assim sendo, excluiríamos as artes não verbais como a escultura, a pintura, a música ou até mesmo o cinema, que se organiza em torno de códigos lingüísticos e não lingüísticos. Afirma Lotman que esses sistemas modelizantes (secundários) “constroem-se sobre o tipo de linguagem”, o que não quer dizer “que reproduzam todos os pontos de vista das línguas naturais”, e finaliza (ibid., p. 37-38):

Como a consciência do homem é uma consciência lingüística todos os aspectos dos modelos sobrepostos à consciência, inclusive a arte, podem ser definidos como sistemas modelizantes secundários. Assim a arte pode ser descrita como uma linguagem secundária e a obra de arte, como um texto nessa linguagem.

Evoluindo em sua abordagem sobre os elementos artísticos, ressalta a importância do quadro-fronteira na composição da obra artística, o que define como a linha que separa o texto artístico do não texto (ibid., p. 347):

As mesmas palavras e as mesmas proposições que constituem o texto da obra vão diferentemente decompor-se em elementos do tema de modo que a linha delimitando o texto do não texto será traçada aqui e ali. O que se encontra no exterior dessa linha não entra na estrutura da obra dada: ou não é uma obra ou é uma outra obra.

Assim, a arte, como um sistema modelizante secundário, possui uma condição espacial limitada, pois é a representação de um mundo ilimitado: a convenção da linguagem para que um dado objeto possa ser reproduzido em um outro encontra-se indissolúvelmente ligado ao problema da fronteira:

O quadro do painel, a ribalta do teatro, o início e o fim de uma obra literária ou musical, as superfícies que delimitam uma escultura ou um edifício arquitetural do espaço que lhe está artisticamente excluído, são diferentes formas de uma lei geral da arte: a obra de arte representa um modelo finito de um mundo infinito. Pelo simples fato da obra de arte ser em princípio a reprodução do infinito no finito, do todo no episódio, ela não pode ser construída como uma cópia do objeto dentro das formas que são próprias a este. Ela é a reprodução de uma realidade noutra, ou seja, sempre tradução. (Lotman, 1978, p. 349).

Interessa-nos ressaltar a questão de algo finito (a obra de arte) que é a representação de algo infinito, do todo que está contido no episódio. Nesse embate, finito *versus* infinito, que se encontra na base dos problemas da representação (a obra artística), coloca-se também a relação fabuloso *versus* mitológico. O primeiro diz respeito à história em si; reproduz um episódio que nada mais é que um recorte da realidade; o segundo modela, na sua essência, todo o universo, alçando o *status* de algo que representa fatos e destinos diversos, em épocas definidas ou mesmo diversas. Assim, por exemplo, a representação da guerra civil espanhola, episódio de uma realidade (a fábula), feita por Pablo Picasso em *Guernica* (1937), assume sua condição mitológica ao universalizar um sem número de vidas e destinos diante da violência. Assim, são as formas de expressão do artista que vão confrontar, diríamos, os aspectos fabuloso e mitológico do texto. É ainda Lotman que afirma (*ibid.*, p. 351): “é justamente o aspecto mitificante do texto que está em primeiro lugar ligado ao quadro, enquanto que o aspecto fabuloso tende à sua destruição. O texto artístico

contemporâneo é geralmente construído a partir do conflito destas duas tendências da sua tensão estrutural.”.

Assim como o quadro que emoldura uma tela de pintura, o pedestal em que se encontra uma obra de escultura, a demarcação do espaço em que se dá a projeção de um filme constituem-se em fronteiras da representação artística, na obra de arte verbal, o princípio e o fim é que constituem o quadro-fronteira. São essas, duas categorias que vão exercer papel modelizante, quando marcados mais ou menos acentuadamente, definindo, ou melhor, caracterizando modelos culturais gerais.

Os mitos bem explicam a importância do princípio como fronteira fundamental. O mito da Torre de Babel, por exemplo, pode explicar a origem das línguas; o que existe dessa forma é porque o princípio foi daquela forma. Para Lotman (1978, p. 353):

O princípio tem uma função modelizante determinante – não é unicamente um testemunho de existência, mas também o substituto de uma categoria de causalidade mais tardia. Explicar um fenômeno significa explicar a sua origem. [...] *E conclui*: a questão fundamental não é de que modo terminou isso, mas de onde veio isso.

Ressalta-se, porém, que a demarcação do quadro-fronteira de modelos culturais, pelo princípio, não é exclusiva de textos antigos. As produções contemporâneas, em muitos casos, são constituídas por textos que relutam em terminar. O sucesso de um herói, em um livro ou filme, pode levar a um prolongamento do princípio, pois a morte desse herói seria a demarcação definitiva do fim, o que significa o rompimento de laços com o público ou o leitor. Essas questões podem ser também motivadas pelo êxito comercial.

Como o princípio do texto liga-se à modelização da origem de um fenômeno, pelo fim podem-se estabelecer relações que conduzam à intensificação dos objetivos desse fenômeno. Se na representação de certos modelos culturais, como nas lendas que tratam dos fins últimos dos homens, o fim é fortemente marcado, o princípio torna-se claramente atenuado.

Temas relacionados ao nascimento e à morte ligam-se às diversas formas de modelização de princípio e fim de modelos culturais, pois são os momentos fundamentais da existência. Contudo, se à descrição da vida atribui-se uma grande quantidade de informação, ao contrário, se se reforça a função modelizante do fim é suscitada uma série de questionamentos, como por exemplo: a morte do herói, no fim, pode não ser bem acolhida e considerada como insensata.

Para Lotman, “numa obra literária da época moderna, ao conceito de fim estão ligadas as situações particulares do tema” (1978, p. 357). Tomemos como exemplo o escritor brasileiro Machado de Assis (1977) que, em seu *Memórias póstumas de Brás Cubas*, trabalha com uma forte marcação do fim. O narrador-personagem, Brás Cubas, na condição de um defunto-autor, já no prólogo, “Ao leitor”, anuncia-se como um ser do outro mundo; no Capítulo Primeiro, “Óbito do autor”, opta por iniciar suas memórias pela morte, ou seja, pelo fim do episódio narrado (ibid., p. 99):

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adoptar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escripto ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco.

Alçado a uma posição transtemporal, devido ao fato de poder ver sua própria existência já fora dela, o narrador, de forma irônica, relata seu desencantamento consigo mesmo e com os homens. Sublinha, de forma metalingüística, na citação, o hábito, segundo ele, vulgar de se marcar a representação pelo princípio (o nascimento), quando ironiza o anseio humano pelo brilho da originalidade.

Esse procedimento reforça a marcação do fim que é ainda acentuada no último capítulo, “Das negativas”: “Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. [...] Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” (Assis, 1977, p. 301).

Na verdade o episódio da morte de Brás Cubas, que inicia e encerra o romance, demarcando o quadro-fronteira dessa representação, assim organizado, rompe com os padrões usuais e, ao interromper-se a narrativa, um tema mais geral é realçado: o tema da vida humana, com seus valores éticos e morais, mitificando assim o aspecto fabuloso da narrativa. Diz Lotman: “Aí se desvenda a dupla natureza do modelo artístico: reproduzindo um acontecimento particular, ele reproduz ao mesmo tempo também toda uma imagem de mundo.” (1978, p. 358).

De qualquer maneira, o sistema de codificação de textos encontra-se geralmente ligado ao princípio, pois é aí que o receptor, seja ele leitor de um livro ou espectador de um filme ou de uma peça de teatro, busca as informações necessárias para decifrar os códigos empregados que, regra geral, não podem ser dados completamente antes do fim. Isso não significa, contudo, que o fim não possa exercer um papel redirecionador dos sentidos de um texto, do seu sistema de codificação. Lotman assinala (ibid., p. 359):

a função codificante no texto narrativo contemporâneo está confiada ao princípio e a função mitificante ao fim. *Mas ressalva*: como em arte as regras existem abundantemente no próprio objetivo de criar a possibilidade de serem submetidas a uma transgressão artisticamente significativa, no caso dado, esta repartição tipo de funções cria possibilidades de numerosos desvios que são variantes.

1.3 O embate forma *versus* conteúdo

Alain Robbe-Grillet, em seu livro *Por um novo romance* (1969), declara-se um não-teórico do romance. No capítulo inicial do livro “Para que servem as teorias”, o romancista e cineasta diz ter sido levado a algumas reflexões sobre sua criação romanesca, sobre o que ainda planejava criar, bem como sobre os livros que lia. Essas reflexões, diz, eram inspiradas no que a crítica especializada publicava sobre seus escritos, o que considerava surpreendente e desproposital. Surpreendente era-lhe, tanto na censura quanto nos elogios, o fato de que os romances do passado eram apresentados como modelo a ser seguido para aqueles que se propunham ser escritores como se possível fosse escrever, no século XX, como se escrevia no século XIX, por exemplo. Para Grillet isso seria negar a situação real do mundo contemporâneo e impedir de se “construir o mundo e o homem de amanhã.” (ibid., p. 9).

São dois os motivos que nos levam a essa referência sobre o pensamento do escritor-cineasta-crítico francês, particularmente no livro referido. Primeiro pela propriedade da abordagem no ensaio “Sobre algumas noções obsoletas”, em que reflete sobre a indissolubilidade da forma e do conteúdo no romance. Segundo ele (ibid., p. 32), a tendência da crítica é avaliar como bom romancista “aquele que inventa lindas histórias ou que as conta melhor”; e o grande “romance aquele

cuja significação supera a anedota, que a transcende na direção de uma verdade humana profunda de uma moral ou de uma metafísica.”.

A partir dessa concepção, Grillet avalia que a crítica entende o formalismo como sendo uma preocupação exagerada com a forma, e conseqüentemente com a técnica do romance, em detrimento da história e do seu significado; faz o seguinte questionamento: “será que esse velho barco furado – a oposição escolar entre a forma e o fundo – ainda não naufragou?” (1969, p. 32).

O crítico recusa aceitar, para o romance, uma significação que não lhe seja intrínseca, pois considera que a arte “se basta a si mesma” e que “não existe nada além dela [...]”. A obra de arte, tal como o mundo, é uma forma viva: ela existe, não tem necessidade de justificativas.” (ibid.). Mas completa que o conteúdo do romance, o seu significado profundo, reside na forma. Falar em conteúdo independente da forma seria subtrair ao gênero romance o direito de perpetuar a arte. O verdadeiro escritor não tem nada a dizer, “tem apenas uma maneira de dizer.” (ibid., p. 34).

É justamente na esteira desse embate teórico que pretendemos inserir o *corpus* em análise: os aspectos formais, a técnica narrativa adotada por Lopes em *A ostra e o vento* serão os grandes responsáveis pela significação do texto e da imagem de mundo que formamos dele.

Lotman (1978), no Capítulo I, “A arte como linguagem”, aborda de forma clara a questão do dualismo forma x conteúdo. Para o semiótico, a complexidade da informação transmitida é diretamente proporcional, e dependente, da complexidade da estrutura apresentada. A título de exemplificação, refere-se ao discurso poético que apresenta grande complexidade em relação à língua natural;

se as informações contidas em ambos fossem a mesma, o discurso artístico deixaria de existir, perder-se-ia o sentido de sua existência. Prosseguindo, Lotman refere-se a uma estrutura artística complexa, que se organiza a partir do material da linguagem, para transmitir um conjunto de informações: “seria impossível” a transmissão da informação “com os meios de uma estrutura elementar propriamente lingüística. Daí resulta que uma dada informação (um conteúdo) não pode nem existir, nem ser transmitida fora de uma dada estrutura.” (1978, p. 39). O teórico russo critica o método de se separar, em um estudo, o conteúdo de aspectos artísticos, o qual considera nocivo, pelo fato de conduzir o leitor comum a uma idéia falsa da literatura.

Esse conceito de Lotman, o de que “o pensamento de um escritor realiza-se numa determinada estrutura artística, de que ela é inseparável” (ibid.), vem ao encontro do pensamento de Robbe-Grillet: a idéia de uma obra artística exprime-se em toda sua estrutura. Para Lotman, “o dualismo da forma e do conteúdo deve ser substituído pelo conceito da idéia que se realiza numa estrutura adequada e que não existe fora dessa estrutura.” (ibid., p. 41).

Mas deixemos por ora as questões forma x conteúdo para apontarmos o segundo motivo que nos leva a inserir neste trabalho o pensamento de Robbe-Grillet. Em outro ensaio, “Tempo e descrição no romance atual”, também inserido no livro já referido (1969), Grillet afirma que “o verdadeiro, o falso e o fazer acreditar” são de certa forma o assunto de toda a obra moderna, a qual não se coloca mais como um pedaço da realidade, mas um reflexo sobre a realidade, não se apresentando como história vivida. Nesse aspecto, aproxima o estilo cinematográfico, em relação à imagem, à descrição na literatura, as quais impedem acreditar naquilo que afirma e mostra, criando, em relação aos procedimentos temporais, um movimento que, paradoxalmente, constrói destruindo. Tanto o filme, quanto o romance, *a priori*, fundam-se em construções temporais, ressaltando-se que no

filme o tempo é marcado instantaneamente, enquanto a duração da leitura pode variar, infinitamente, de página a página, de um leitor a outro. Apesar da peculiaridade do cinema em conhecer apenas o tempo presente, o filme e o romance “se encontram na construção de instantes, de intervalos e de sucessões que nada mais têm a ver com os do relógio ou do calendário.” (1969, p. 34).

Sobre questões temporais, Robbe-Grillet traz à cena, como exemplo, o clássico filme *O ano passado em Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), do qual, aliás, foi roteirista, que causou um enorme impacto estético. Ressalte-se que a época (início dos anos de 1960) era a das experiências de vanguarda narrativa de Godard e Antonioni. O crítico rejeita os questionamentos sobre o “realismo” da história, que para ele não transgride, não ultrapassa o espaço do presente diegético: Marienbad passa-se em uma hora e meia, no aqui-agora, em um desenrolar subjetivo, em que a obra não reflete, não é testemunho de uma realidade exterior; é sua própria realidade. Dessa forma, conclui Grillet: “assim como o único tempo que importa é o do filme, o único personagem importante é o espectador; é exatamente em sua cabeça que se desenvolve toda a história, que é exatamente imaginada por ele. Depois da palavra ‘fim’, não acontece mais nada, por definição.” (ibid., p. 103).

Robbe-Grillet nega a concepção de que o tempo seja o principal personagem de romances e filmes atuais, concepção que, aliás, considera mais própria ao romance tradicional, em que sentimentos e acontecimentos só podiam ser representados em um fluxo temporal contínuo: “nascimento, crescimento, paroxismo, declínio e queda.” (ibid.). No romance moderno, o tempo encontra-se separado de sua temporalidade: não flui, não realiza algo. A obra contemporânea aspira apenas a realidade da leitura, do espetáculo, e ainda parece se contestar, à medida que coloca em dúvida aquilo que constrói (ibid., p. 104): “o espaço

destrói o tempo e o tempo sabota o espaço. A descrição se arrasta, se contradiz, dá voltas em torno de si mesma. O instante nega a continuidade.”.

Com esses procedimentos retira-se toda a confiança no que é descrito, o presente é recriado, reinventado interminavelmente, descartando-se uma história no sentido tradicional, convidando o leitor, ou o espectador, a uma participação ativa, não mais passiva.

Para Robbe-Grillet, o autor de hoje proclama a absoluta necessidade que tem do concurso do leitor, “um concurso ativo, consciente, criador.” (1969, p. 104). O mundo já não é mais acabado, pois a obra também não. Exige-se que o leitor “invente a obra – e o mundo – e aprenda assim a inventar sua própria vida.” (ibid.).

Grillet, agora romancista, em seus livros *A espreita* (1966) e *No labirinto* (1959), embaralha presente e passado no tempo da história, cria seqüências sem nenhuma referência retrospectiva, o que denota uma marcante participação do narrador na condução dos eventos diegéticos, tornando-se o grande responsável pela ruptura e perturbação da ordem temporal.

Intentamos afirmar que essa ausência de referências extradiscursivas, na construção de instantes e intervalos no romance moderno, envolve o narrador, ligando-o, indissolúvelmente, a todas as questões relativas ao tempo na narrativa.

Capítulo II

CAPÍTULO II

***A OSTRAS E O VENTO* – LIVRO E FILME: O TEMPO COMO MATÉRIA DRAMÁTICA**

2.1 Situando o *corpus*: um breve relato da fábula

Para bem situarmos nosso *corpus*, faremos um breve relato da fábula: o espaço no qual se passa a história de *A ostra e o vento* é a *Ilha dos Afogados*, de difícil acesso devido às pedras que a circundam, tornando perigosa a aproximação de navios, que somente passam ao largo. José, o faroleiro responsável, vive com sua filha Marcela que chegou à ilha ainda pequena, arrastada pela mão do pai que lá se refugiou, devido ao fato de ter sido, supostamente, traído pela esposa – a mãe de Marcela. Quando lá chegaram, já se encontrava na ilha o velho Daniel (ou mestre Daniel), ajudante de faroleiro, vindo de outras ilhas.

Uma sólida ligação desenvolve-se entre velho Daniel e a menina Marcela, a quem ele ensina ler, bem como tantos outros “segredos” da ilha e do mundo. Até os vinte e poucos anos de Marcela, Daniel permanece na *Ilha dos Afogados*, deixando-a devido a conflitos com José, que não aceitava sua amizade com a garota.

Um mês transcorreu-se entre a saída de Daniel e a chegada de Roberto, seu substituto, um rapaz estranho, de origem não esclarecida, que vivia no cais do porto, no continente.

Marcela, devido à atitude repressora do pai que a impede de ir ao continente, torna-se uma espécie de refém na ilha. Isolada do mundo, cria um duplo de si, Saulo, ser que atinge enorme proporção, dominando a tudo e a todos.

A ligação ilha-continente somente era possível por meio de um barco da Capitania, que uma vez por mês fazia o abastecimento e transportava pessoas. O responsável pelo barco, o Capataz, era auxiliado por cinco ajudantes.

Quanto à organização do texto do romance, consideramos relevante destacar que o mesmo está desenvolvido em vinte e sete capítulos que não receberam do autor – M. C. Lopes – o número seqüencial; quase metade dos capítulos (treze) não recebe um ponto final (às vezes uma vírgula, reticências), interligando-se como em um *continuum*. Outras vezes o capítulo encerra-se com uma interrogação e, no seguinte, a resposta é dada, já em outra dimensão do tempo.

2.2 Um escritor: Moacir C. Lopes

O escritor Moacir C. Lopes, cearense de 1927, estreou na literatura, em 1959, com o romance *Maria de cada porto*, sendo hoje, autor de mais de duas dezenas de títulos que incluem romances, novelas, contos, textos infanto-juvenis e poético-teatral. Não concluiu estudos regulares, tornando-se autodidata em

matéria de criação literária, que originou no ensaio publicado pela Quartet Editora: *Guia prático de criação literária* (2001).

Fundou e dirigiu a Editora Cátedra (Rio de Janeiro), responsável por importante trabalho de disseminação da literatura e particularmente pela oportunidade concedida a inúmeros escritores estreatantes.

Sua formação de marinheiro – prestou serviços especializados na Marinha de Guerra – forneceu-lhe o material que iria enriquecer a maioria de seus romances, que têm no mar a essência de sua matéria. Esse é o tema de seu primeiro livro, *Maria de cada porto*, e outros como: *Cais, saudade em pedra; Belona, latitude noite e A ostra e o vento*, objeto deste estudo. Por outro lado, conhecedor dos porões da marinha, suas histórias revelam ainda episódios de autoritarismo que têm seu ponto máximo em *Almirante negro* (2000), que alia pesquisa histórica e ficção para representar o movimento de 1910, conhecido como A Revolta da Chibata, em que marinheiros sofrem maus-tratos a bordo de navios da Marinha do Brasil.

Arrebatou importantes prêmios literários, desde seu primeiro livro, no início da segunda metade do século passado, quando foi recebido no meio literário, com deferência, por importantes nomes da literatura brasileira como Luís Câmara Cascudo, Antonio Olinto, Wilson Martins, Rachel de Queiroz.

No Brasil, entre depoimentos relevantes sobre *A ostra e o vento*, destaca-se a opinião abalizada de Jorge Amado:

Entre os ficcionistas brasileiros, novos ou velhos, Moacir C. Lopes ocupa hoje um lugar de evidente primeiro plano. (...) *A ostra e o vento* é o melhor, o mais maduro, o mais denso e forte

romance de Moacir C. Lopes. A história de Marcela vai comover os leitores. Quanto a mim, outra vez senti a poderosa atração da humanidade desse romancista do mar, dos ventos soltos, dos sentimentos em tempestade. Mais uma vez senti a alegria do encontro com a literatura de Moacir C. Lopes.

Com uma produção profícua, é reconhecido no exterior, onde tem vários textos vertidos (bibliografia anexa) e o reconhecimento do meio acadêmico que se debruça sobre o estudo da técnica de sua criação romanesca. Sobre *A ostra e o vento*, depõe o Professor Michael Fody III, da Universidade do Arizona (EUA), autor da tese de doutoramento *The Creative Genius of Moacir C. Lopes*, que foi editada no Brasil pela Editora Cátedra, com o título *Criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes*:

Este livro é o meu predileto dentre os romances de Moacir C. Lopes, a quem muito admiro, tanto como artista quanto como homem, e cuja obra conheço profundamente. Foi *A ostra e o vento* que inicialmente chamou nossa atenção nos Estados Unidos, para toda a obra de Moacir C. Lopes. O Professor Leo L. Barrow, da Universidade do Arizona, na sua apresentação à terceira edição de *Maria de cada porto*, afirma: “Nós, o pequeno grupo de professores e estudantes dos Estados Unidos, que estudamos e apreciamos a literatura brasileira, conhecemos primeiro *A ostra e o vento*, de Moacir C. Lopes”.

Lopes é adepto de arquiteturas temporais em seus romances; em *A ostra e o vento* o trabalho com o elemento narrativo tempo é aprimorado, conforme confessa ele mesmo, em carta (Lima Júnior, 1997, p. 8), ano em que o filme homônimo veio a público pelas mãos do cineasta:

É lógico que, nesse meu romance, explorei a magia da palavra, que é capaz de fazer explodir a imaginação do leitor e levá-lo a múltiplas interpretações, torná-lo cúmplice e co-autor, e procurei subverter a estrutura tradicional do romance quanto à

problemática do tempo e do espaço, mesmo porque a narrativa, nesse livro, foi conduzida sob a perspectiva de um personagem que não existe fisicamente, portanto, ele, Saulo (uma clonagem mental de Marcela), podia fundir os segmentos do tempo, torná-lo circular, exercer sua influência na mente dos outros personagens limitados ao seu espaço e tempo restritos.

Sem preocupar-se com teorias em voga ou com o que era abordado, oficialmente, no mundo das letras, Lopes é um ficcionista que buscou estilo próprio. Seus escritos, devido ao rigor técnico e estilístico, sempre foram objetos de estudo, o que lhe confere reconhecimento, também, de um público especializado, inclusive no exterior.

2.3 O romance: um princípio de circularidade

Entendemos ser o ponto de vista² um dos procedimentos mais complexos na configuração da narrativa, cuja relevância é reconhecida por vários estudiosos. Lubbock (apud Massaud Moisés, 1985, p. 408) afirma: “o mais intrincado problema de método, na arte da ficção, julgo ser governado pela questão do ponto de vista – a questão concernente à relação do narrador para com a história.”.

Já Kayser (1970) considera o ponto de vista uma espécie de máscara criada pelo ficcionista que serve para ele, ao mesmo tempo, esconder-se e revelar-se. Lopes, em *A ostra e o vento* (1982), cria suas várias máscaras ao elaborar a trama

² Neste trabalho adotaremos, preferencialmente, a terminologia *ponto de vista* (Uspênski, 1979), para designar o posicionamento do narrador frente aos acontecimentos narrados, sem contudo descartarmos o emprego de outras como: *focalização* (Genette, 1979) e *perspectiva narrativa* (denominação importada das artes plásticas, mais particularmente da pintura).

narrativa, cujos fios são tecidos em rápidas transições da voz que fala; não existe nenhuma preocupação com referências extradiscursivas, no sentido de posicionar o narrador no emaranhado do tempo-espço da diegese. Passado e presente fundem-se no transcurso da narrativa, em um engolfamento de tempos e pontos de vista. A perspectiva de quem fala é constantemente deslocada no tempo. A história torna-se tão viva para o narrador que os acontecimentos passados que retoma, como se presente fossem, vão se constituindo, também, como instantâneos para o leitor, que passa a viver uma realidade que parece ser não outra que a do romance.

Sim... ela está ali, como naquele dia, regando o jardim e em pouco descerá pelo córrego e agitará os braços para espantar as aves. Repare, Daniel, ali, agora... Marcela já vem descendo. É manhã clara de sol. Procura você. Não escuta seus gritos? Atente para eles.

– Daniel! Daniel! Daniel!

Velho Daniel se volta, ouve os gritos repetidos por todo canto, e de repente já não está no morro do Pensador com o caderno nas mãos, e sim na praia, larga o machado com que trabalhava e recebe Marcela. (Lopes, 1982, p. 11)³

No primeiro parágrafo, manifesta-se a voz de um narrador que tudo vê, tudo sabe. Esse narrador que permeia toda a narrativa, configura-se de forma estranha pelo domínio que tem de todos os eventos narrados; não só está em todos os lugares, mas em todos os tempos: passado, presente e, muitas vezes, prenunciando o futuro.

No texto literário, manifestações de narradores que tudo conhecem estão longe de constituir-se em algo novo, bem como a mudança de ponto de vista em relação aos personagens. Creditamos, porém, ao narrador de Lopes uma natureza peculiar, devido a alguns aspectos que o constituem. Identificamos no

³ A partir da segunda citação deste *corpus* (o romance *A ostra e o vento*, de Lopes), a referência será feita apenas pelo número da página, antecedido da expressão *ibid.*, em todas as partes deste trabalho.

procedimento do autor o que Reis e Lopes⁴ (1988, p. 255) definem como focalização onisciente:

Por focalização onisciente entender-se-á, pois, toda a representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história; colocado numa posição de transcendência em relação ao universo diegético (a não confundir, no entanto, com essa outra transcendência do autor real que concebeu a história), o narrador comporta-se como uma entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam etc.

O narrador de Lopes apresenta-se, tal o seu comportamento, como um ser superior, com poderes que transcendem a uma situação considerada normal. É como se fosse esse ser demiúrgico, um semideus, devido a seus poderes ilimitados, de quem tudo sabe e tudo vê. A caracterização dessa voz estranha aproxima-se da caracterização da voz do coro na tragédia grega; assemelha-se a uma consciência que detém o protocolo da verdade, capaz de predizer eventos futuros. Vejamos um fragmento do segundo capítulo (*ibid.*, p. 3-4):

, manhã manhã de mais uma era que finda e reinicia no roldão das horas e do vento, eternidade vazia, indivisível, manhã de muitas eras inuteismente repetidas, cinzenta, mar agitado, neblina dissipando-se, ilha ilha ilha... ilha dos Afogados!

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? O vento é o mesmo, eternamente o mesmo e vento, como se nascesse dos picos, de dentro das rochas de fonólito, espremendo-se, badalasse sinos na pulsação da ilha, e sopra ramos secos e beldroegas que rolam planalto abaixo, e rolo com eles. Deslizam as águas do córrego e jamais

⁴ Para Reis e Lopes o termo focalização onisciente é mais preciso que aquele que Genette (1979), ao conceituar o sistema de focalização, denominou *focalização zero*, o qual corresponde à narração em que o narrador pode penetrar na mente de qualquer personagem, tecer comentários sobre ele, com um grau de conhecimento maior que o da personagem.

sentirão os pés de Marcela chapinhando nelas desde a casa-grande até a praia, gritando de braços abertos para assustar as aves e contemplar sua revoada.

Seus passos se repetem por toda ilha, mas ela jamais descera. É vazio o vazio de tudo. Não pude salvar Marcela.

Um navio está fundeando ao largo. Que vem essa gente fazer? É tarde demais, encontrarão uma ilha deserta.

Eu, somente eu permaneço aqui, sofrendo as dores que ela sofreu. Sempre que uma folha tombar de uma árvore tombarei com ela. Na água do córrego e no som de sinos que o vento provoca nos picos ouvirei sua voz. No odor de manjerição que se exala pela ilha estará a recendência de seu corpo. Em tudo o que ela tocou serei sua ausência. Nas asas das aves serei refletidos seus gestos, No espoucar das ondas, em cada ostra, em cada pólipio. Seus olhos brilharão em cada fólada que fosforece nas pedras do coral. Até quando? Até quando? (ibid., p. 3-4)

Em *A ostra e o vento* temos a sensação de estarmos diante de um presente sem fim; de que os acontecimentos narrados presentificam-se diante de nossos olhos. Nesse caso estamos diante do que, nos estudos sobre temporalidade, é denominado de *acronia*. Em contraposição às *anacronias* (Genette, 1979), em que os índices retrospectivos encontram-se bem marcados, nas *acronias* temos a sensação de que passado e presente fundem-se em interminável presente, ou de que a voz narradora foi silenciada, indelevelmente apagada. A narrativa *acrônica* pode ser, também, constatada quando o tempo da história não se encontra em uma época determinada, sendo as variações marcadas por aspectos atmosféricos como dia e noite, sol e chuva, luz e sombra. Assinala Nunes (1988, p. 44) que

quando o pacto entre autor e leitor não comporta a crença de que acontecimentos narrados pertencem ao passado da voz que os enuncia, seja porque ela foi elidida ou silenciada, seja porque o narrador abstrai a diferença entre presente e passado, temos o caso de textos acrônicos, neutros no plano do tempo imaginário.

Lopes vem angariando da crítica literária e do meio acadêmico *status* de grande romancista, que a cada livro aprimora o domínio da técnica de criação. A quarta

edição (utilizada em nossa análise), na bibliografia sobre o autor, atesta-nos que sua obra, em geral, tem sido objeto de vários estudos e teses de doutorado, particularmente na Universidade do Arizona nos EUA.

No prefácio à segunda edição, reeditado na quarta, o Professor Michael Fody III⁵, da Universidade citada, faz referência ao aperfeiçoamento do uso do tempo em *A ostra e o vento*, que em sua análise é o grande tema do livro:

[...] a partir de *A ostra e o vento* o autor aperfeiçoa o uso do tempo, uma problemática que vem, embora precariamente, desde seu primeiro romance, desenvolvendo-se e assumindo proporções de tema essencial a partir deste. Quando se acaba a leitura do livro, a vírgula, que começa o texto propriamente dito e que é a mesma que fecha o livro, terá pleno sentido. O leitor estará emaranhado no tempo, num cisma de tempo, fora do tempo, que será para sempre o tempo de Marcela-Saulo. (p. s/n)

Entendemos, como o Professor Michael Fody, que o trabalho de articulação do tempo faz com que este assuma a condição de tema essencial do romance. Inclusive, em nossa concepção, o tempo emerge como tema, devido à presentificação do passado da história, pois a ausência de índices retrospectivos e referências extradiscursivas coloca o narrador em constante atualidade no ato de narrar. Ao (re)viver o passado, que se funde ao presente diegético, o narrador conduz o leitor, que com ele vive os acontecimentos como se acontecessem naquele momento.

O narrador de *A montanha mágica* de Thomas Mann (1980, p. 601) ao fazer o questionamento: “pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal em si?” afirma que tal procedimento é impossível; o que se conseguiria seria uma

⁵ O Professor Michael Fody III é autor de tese de doutoramento que trata da criação e técnica no romance de M. C. Lopes, texto publicado no Brasil, pela Editora Cátedra em 1979, sob o título *Criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes*.

narrativa constituída por frases repetitivas, que se configuraria como algo desarazado, como, por exemplo, manter um acorde ou tom, durante um determinado tempo, como se fosse uma música.

Lopes não narra, não conta uma estória em um dado tempo. Acreditamos que o autor encontrou a solução adequada para narrar o tempo, pois as várias vozes que emergem de um tempo, de várias perspectivas, em um tempo passado, presente e futuro, transmitem-nos a sensação de que o próprio tempo é que fala.

Entendemos que ao concluir a narrativa por um não-fim, o que é caracterizado pela vírgula que “encerra” o último capítulo (técnica utilizada na composição interna de alguns capítulos, como já mencionado), temos a sensação de que o tempo não pára.

Consideramos que os procedimentos adotados pelo autor de *A ostra e o vento* permitem-nos afirmar que a voz narradora perpetua-se e conseqüentemente a narrativa parece não cessar, o que configura um tempo infinito.

Como referido no Capítulo I, a moldura constitui-se na zona que demarca a separação entre o mundo concreto e o mundo da representação, fazendo com que a obra de arte não saia do “pedestal estético”. Para Pável A. Florênski (apud Uspênski, 1979, p. 177), confundir vida e arte, deslocar uma obra artística para além de sua moldura é “um crime contra a vida e contra a arte.”. É a organização especial da moldura, em qualquer sistema semiótico, que confere importância ao processo de passagem do mundo cotidiano para um mundo de signos (representado).

Uspênski (1979) desenvolveu estudos sobre a importância da composição do ponto de vista, como forma de demarcar a fronteira da obra literária. Para o semiótico, na literatura especificamente, o ponto de vista, ou melhor, sua alternância de interno (de dentro) para externo (de fora) demarca a fronteira e faz com que a obra seja vista como ficção, como um mundo simbólico e dual e não como uma simples representação que reflete o objeto em si.

Em *A ostra e o vento*, a troca de pontos de vista no plano temporal é por nós considerada o elemento composicional mais sensível no plano do texto e o grande responsável pela conferência da estruturalidade da obra. Nessa alternância de “de dentro” para “de fora”, deslocando-se no tempo e no espaço, é possível perceber o tempo como o grande tema de Lopes. Assim considerados os níveis de análise propostos por Uspênski, nossa análise se deterá, particularmente, no plano espaço-temporal.

A narrativa inicia-se com o ponto de vista de um observador interno à ação, sem dela tomar parte, e externo em relação à personagem, quando é relatado o retorno do personagem Daniel à *Ilha dos Afogados*, após alguns meses de ausência:

Velho Daniel apanhou o caderno com mãos trêmulas, olhou para as gaivotas circundando a torre do farol, temeu os catraios de asas escuras descendo dos picos, gritou por Marcela, Marcela Marcela... e só então sentiu que estava deserta a Ilha dos Afogados. Nem conseguiu ler a página que o vento deixara aberta: (ibid., p. 1)

Na composição desse parágrafo o autor utiliza um procedimento curioso, pois apesar de estar caracterizada a posição de um observador interno em relação à ação (mas que dela não participa) e externo em relação à personagem, detectamos a presença sutil de um verbo em seu aspecto perfectivo: “temeu”.

Isso revela uma posição, agora, do observador interno em relação à personagem, que se manifesta no plano da psicologia ao descrever o “estado interior da personagem” (Uspênski, 1979, p. 168).

Isso se deve ao fato de que o verbo empregado denota um sentimento interior. Se o narrador tivesse dito que o velho Daniel espantou os catraios de asas escuras, teríamos outra percepção. Espantar denota o registro do sentido visual, aquilo que se vê, que é registrado pelos olhos. Temer, ao contrário, sem que haja uma verbalização daquele que teme, em relação ao fato temido, caracteriza um ponto de vista do observador interno em relação ao personagem, já que o mesmo está “lendo” seus pensamentos sem que os tenha expressado.

Em seguida ao primeiro parágrafo, o narrador registra uma passagem do diário de Marcela:

Saulo é tão importante que está tomando conta de mim inteiramente. Nem posso mais entregar-me aos afazeres normais, auxiliar papai ou Roberto, que logo escuto seu chamado e corro sempre para ele. Vejo-o em todos os cantos da ilha, sinto-o em todas as partes de meu corpo, e espero que os mumbecos, de asas abertas, gritem do coral as horas que farão noite e possa correr para entregar-me a ele na praia. Já não importa que pai ou Roberto estejam ou não dormindo, já nem cuido que presenciem nossa posse.

Tal é a ânsia de Saulo por mim e de mim por ele, que o vejo em tudo na ilha. Impregnado na água do córrego, e quando por ela caminho sinto-o penetrando pelo meu corpo. No toque de sinos que o vento provoca nas fendas dos picos ele me completa de sons que se materializam como se me beijassem os ouvidos, a boca, os olhos, os seios e os cabelos, então sinto vontade de abrir-me ao vento e deixar que Saulo penetre inteiramente em mim.

Tenho que fazer este registro enquanto distingo pelo menos que o vento é ainda vento, o córrego é ainda córrego, o mar ainda mar, que as aves são aves ainda, porque se continuar assim em poucos dias tudo será Saulo e não distinguirei mais

nada e nas páginas deste caderno só repetirei seu nome.⁶ (ibid., p. 1-2)

Vale registrar que o primeiro parágrafo do livro, já transcrito, encerra-se com a seguinte observação do narrador (interno à ação e externo em relação à personagem), sobre Daniel: “Nem conseguiu ler a página que o vento deixara aberta.”, sendo logo em seguida dada a passagem do diário, já citada.

Esse procedimento configura a posição do observador externo em relação ao personagem (Daniel), mas agora, novamente, interna em relação à ação descrita. O personagem não consegue ler o diário, o narrador sim, fixando-se, de forma clara, internamente à ação.

Observamos que na passagem do primeiro capítulo, finalizado pelo registro de uma folha do diário de Marcela, para o segundo capítulo torna-se nítida uma organização especial da moldura (interna) do narrador.

O observador interno, ao iniciar o primeiro capítulo bem como a passagem do diário de Marcela (cuja citação interrompe-se por reticências), cede lugar a uma voz narradora que se configura de uma forma inusitada ou, poder-se-ia dizer, estranha, pela maneira como irrompe na seqüência narrativa (ver citação às páginas 44 e 45).

Em princípio pode parecer ao leitor que se trata de uma outra história, tal é o “rompimento”, tal a mudança de procedimento em relação ao primeiro capítulo. Não se trata aqui da passagem do ponto de vista do narrador para o de um ou

⁶ Nessa passagem é introduzido o personagem Saulo, apresentado na perspectiva da garota Marcela. Percebemos, já na primeira transcrição do diário, o estado interior da personagem. Saulo manifesta-se em tudo que há na ilha à qual Marcela se sente integrada plenamente. Percebemos a dificuldade da personagem em se identificar como um “eu”. O diário prenuncia a fusão Marcela-Saulo-ilha.

outro personagem, por meio do discurso indireto livre, o que se manifesta no plano da fraseologia.

Nesse capítulo o autor “abandona” o observador, que não participa da história, e instaura outra voz, diríamos, uma voz misteriosa, ou mítica, que lamenta fatos passados e anuncia, ou melhor, prenuncia acontecimentos futuros.

Essa voz (que fala na primeira pessoa do discurso) coloca-se como a voz de um participante direto da ação, como “alguém” que viveu os acontecimentos já transcorridos, os quais, percebemos, tiveram um desenlace trágico, ao mesmo tempo em que detém o protocolo de ações que ocorrerão no futuro, colocando-se de forma peculiar na composição da perspectiva adotada.

Uspênski (1979, p. 168-169), ao discorrer sobre a combinação dos pontos de vista do personagem e do narrador que se diferenciam no tempo, refere-se

[...] àqueles casos em que se combinam, em primeiro lugar, a posição temporal de alguma personagem descrita (seu “presente”) e, em segundo lugar, a posição temporal do narrador que conhece o desenrolar ulterior dos acontecimentos (e, conseqüentemente, observa uma dada personagem a partir de seu futuro), realizando-se a descrição por meio da utilização simultânea de ambas as posições.

A obra artística, em geral, possui uma enorme capacidade de se organizar na busca por uma estruturalidade, podendo desenvolver-se pela obediência às normas, à convencionalidade, ao mesmo tempo em que se processa o desvio da norma, criando uma relação dual entre o símbolo e o objeto simbolizado que determinará os sentidos possíveis, fazendo do objeto artístico um grande portador de informação.

Na citação anterior, Uspênski ao pensar a combinação de pontos de vista na perspectiva espaço-temporal, fala-nos da composição da posição de uma personagem vista de seu presente com a de um narrador que por sua vez coloca-se em duas posições: a do presente e a do futuro (a personagem é observada em uma perspectiva futura; dos acontecimentos que estão por vir).

Isso caracteriza, segundo o semiótico, uma coincidência entre as posições externa do narrador em relação à ação descrita, e interna que “se manifesta no plano da característica espaço-temporal.” (1979, p. 169).

Em *A ostra e o vento*, a voz narrativa que se instala a partir do segundo capítulo surge após a vírgula que o inicia, como se já existisse, num fluxo temporal contínuo. Esse narrador, que se coloca como um dos participantes dos eventos diegéticos, detém todo o conhecimento dos fatos passados, fala de um tempo presente (coincidência espaço-temporal).

Há ainda o prenunciar de um tempo futuro que se nos apresenta sob duas configurações: um futuro que anuncia um tempo infinito, interminável, em uma estrutura circular, sem começo nem fim; o outro, que nos dá conta dos acontecimentos ulteriores, preparando-nos para o desenrolar da história.

Vejamos a configuração desse tempo infinito, cujas marcas já se encontram no primeiro parágrafo do capítulo transcrito, o qual se inicia por meio de uma vírgula seguida do período: “manhã manhã de mais uma era que finda e reinicia no roldão das horas e do vento.”. Ressaltamos ainda expressões como “eternidade vazia, indivisível” e “ilha ilha ilha... ilha dos Afogados!”.

Consideramos que Lopes adota procedimentos inovadores para desenvolver a temática do tempo. Uma voz que se instala após uma vírgula, iniciando um discurso, nesse caso em um capítulo do livro, diz-nos de uma continuidade; algo que já existia e que permanece.

Nossa interpretação pode ser justificada pelo que vem a seguir: a expressão “manhã manhã” não está determinada por um artigo (definido ou indefinido) que se referiria ou indicaria, tão somente, uma manhã qualquer. Também não está separada por uma vírgula, o que denotaria uma simples repetição. Essa “manhã manhã” encerra em si a idéia de infinitude que é reforçada, a seguir, pelo substantivo “era” e pelos verbos “finda” e “reinicia” (o tempo que não pára); pela expressão “no roldão das horas e do vento” (a precipitação, o atropelo do tempo que flui permanentemente na natureza); “eternidade vazia, indivisível” (o tempo que é uno, perene e existe por si só); “ilha ilha ilha... ilha dos Afogados” (utilizando-se o mesmo procedimento da primeira expressão, outro substantivo, agora repetido três vezes). É um substantivo despido de qualquer adjetivação, como se o objeto encerrasse nele mesmo, em sua própria concretude, algo infindo; seguem-se as reticências que ampliam o sentido do perene e conclui-se com a denominação do espaço (da ilha) onde transcorrem os eventos diegéticos, o espaço onde o tempo infinitiza-se – a ilha dos Afogados!

Permitimo-nos afirmar que essa voz que “invade” o segundo capítulo, “interferindo” na narrativa até o último – o vigésimo sétimo (somente mais tarde, com o desenrolar dos acontecimentos, saberemos que se trata da voz de Saulo, o duplo criado por Marcela), é uma voz que rompe com a convencionalidade da norma e abre um desvio que vai causar um estranhamento responsável pela geração dos efeitos de sentido no texto.

Prosseguindo, ainda encontraremos marcas que justificam a análise, logo a partir do segundo parágrafo: o início do primeiro capítulo dá-se com um observador externo que se encontra no lugar da ação; já no segundo, após a voz “estranha” do primeiro parágrafo, aquele que fala assume de forma direta a primeira pessoa do discurso, os verbos apresentam-se no tempo presente (ou às vezes futuro) e para essa pessoa o lugar é “aqui” e o tempo “agora”.

Dessa forma, o ponto de vista configura-se como o de um observador interno que participou da ação, como alguém que viveu, vive e viverá (**para sempre**⁷) os acontecimentos, tal é a íntima ligação que anuncia em relação à personagem Marcela. É quase um gemido de dor, é um lamento de quem não pôde nada fazer e que sofrerá (**para sempre**⁸) as conseqüências dos eventos ocorridos.

Ressaltamos alguns tempos verbais que compõem o segundo parágrafo (já citado): “pescam”, “abrem”, “gritam”, “volarei”, “sopra”, “rolo”. Merecem destaque o modo indicativo futuro “volarei” e o presente “rolo”. O primeiro, do latim *volare*, que significa voar, esvoaçar ou voar (Aurélio, 1986), o que consideramos mais adequado, nesse caso. Voltar “no rodízio do tempo” retoma a idéia do que é interminável, do que permanece, por nós já considerada. O segundo, o presente “rolo”, diz-nos de algo que se encontra amalgamado à ilha, a sua natureza: o vento é o mesmo e eterno, parece nascer dos picos e, ao soprar como sinos, faz vibrar a ilha que pulsa de forma intensa. Esse mesmo vento, ao fazer rolar “ramos secos e beldroegas”, faz com que o “eu”, “autor” dessa voz, role junto.

O narrador segue lamentando a ausência de Marcela a quem não conseguiu salvar: “não pude salvar Marcela.”. A expressão “é vazio o vazio de tudo”

⁷ A expressão aparece em destaque para ressaltar a proposta deste trabalho: a idéia de infinitude do tempo.

⁸ Idem.

remete-nos a um *nihilismo*: nada foi o que restou, ao mesmo tempo em que os passos de Marcela “se repetem por toda ilha” apesar de que “ela jamais descerá”. Anuncia um navio que “está fundeando ao largo”, mas é “tarde demais”, a ilha está deserta: “Eu, somente eu permaneço aqui, sofrendo as dores que ela sofreu”. Promete que será a ausência de Marcela “em tudo que ela tocou: nas asas das aves serei refletidos seus gestos”, bem como “no espoucar das ondas, em cada ostra, em cada pólipo”. Conclui seu pensamento conturbado, perguntando-se: “Até quando? Até quando?”.

Quem é esse narrador que permanece sofrendo todas as dores que Marcela sofreu? Que tombará sempre que tombar uma folha de árvore? Que sempre ouvirá sua voz na água do córrego e no som de sinos que o vento provoca nos picos? Que sempre sentirá o cheiro do corpo de Marcela no cheiro de manjeriço que exala pela ilha?

Essas passagens criam um efeito antitético e estabelecem uma relação dual entre a representação (o texto literário) e a realidade representada (ou o que se quer representar). Somos lançados de um mundo concreto para um mundo representado; depois voltamos ao concreto e assim interminavelmente. Com esse procedimento Lopes cria uma espécie de jogo, no qual entramos, fazendo com que aumente a duração de nossa percepção. Cria-se uma espécie de moldura: sabemos que é ficção, mas percebemos algo real que dela surge, formamos uma imagem de mundo. O autor narra o tempo sem, contudo, narrar o tempo. Sobre a relação dual entre representação e objeto representado, afirma Florênski:

A realidade é descrita por símbolos ou imagens. [...] Mas o símbolo deixaria de ser um símbolo e tornar-se-ia em nossa consciência uma simples realidade independente, em nada relacionada com o objeto simbolizado, se a descrição da realidade tivesse como seu objeto apenas essa única realidade: é indispensável a descrição ter em vista, ao mesmo tempo, o

caráter simbólico dos próprios símbolos, quer dizer, manter-se continuamente, com um empenho especial, ao mesmo tempo junto ao símbolo e junto ao objeto simbolizado. A descrição deve ser dual. Isso se consegue pela crítica dos símbolos. (apud Uspênski, 1979, p. 176-177)

Na seqüência do segundo capítulo, podemos perceber o iniciar da mudança de perspectiva do narrador que começa a assumir uma posição, diríamos, menos estranha. Nessa passagem a voz narradora dirige-se a uma segunda pessoa (marinheiros que se aproximam) e, com isso, nós, leitores, conseguimos dissipar um pouco nossa sensação de estranhamento: sentimos que a imagem que formamos de uma ilha deserta, desabitada, cenário de eventos trágicos, é possível de ser substituída por outra – a de uma ilha que pode ser habitada pela figura humana. Passamos à seqüência e finalização do segundo capítulo:

Venham marinheiros! Eu os espero. Aqui estou eu! Vasculhem os recantos todos, percorram a praia das Viuvinhas, o pico do Catraios, outros picos e lajes, subam ao morro do Pensador, revistem a cabana, a casa-grande, a torre do farol, as árvores, a fonte.

Por que não se anteciparam em algumas horas? Poucas atrás, quando eu gritava por ela e meu grito se perdia na neblina e no vento, tentava cingir seu corpo, segurar suas mãos e ela já não me sentia. Agora é que vêm? Somente agora? Tarde demais!

Pescadores comunicaram no continente terem perdido o rumo por falta da luz do farol que os vinha guiando por muitos anos. Mas não saberão por que foi apagado, quem o apagou. Nada poderá ser remediado, a não ser um conjunto de lentes e tubos de acetileno que fornece luz para os navegantes. E que valem essas coisas sem ela?

Um barco já largou de bordo do navio e homens remam à praia das Viuvinhas. Na proa está o velho Daniel. Também para ele esta ilha não terá significado sem Marcela.

Desembarcarão em pouco e nem mais encontrarão na areia a marca de seus pés, porque as ondas a lamberam, nem sentirão o cheiro de seu corpo porque o vento o tangeu.

O barco encosta no trapiche, Daniel salta e dá os primeiros passos na areia (ibid., p. 4).

A título de comparação, retomaremos a citação de uma passagem, da primeira parte do capítulo ora em análise: “Um navio está fundeando ao largo. Que vem essa gente fazer? É tarde demais, encontrarão uma ilha deserta” (ibid., p. 3).

Nessa passagem o narrador anuncia a aproximação de um navio e de forma desdenhosa questiona a necessidade de alguém chegar até a ilha (“essa gente”), quando já houve o desenlace dos fatos ocorridos e já não há mais solução. A perspectiva adotada (a de um narrador que não se dirige a ninguém especificamente) contrasta com a do início da segunda parte, já citada: “Venham marinheiros! Eu os espero. Aqui estou eu!”.

Apesar do “eu narrador” manifestar-se de forma incisiva, contundente e ainda continuar afirmando ser tarde demais, posiciona-se de forma menos abstrata: “essa gente” transforma-se em marinheiros que se aproximam, a quem passa a dirigir a palavra. A ilha dos Afogados começa a se delinear a nossos olhos por meio de “fragmentos” do seu espaço, que começam a se juntar, para formar a imagem de um todo indissolúvel que se mostrará por inteiro na seqüência dos eventos diegéticos: a praia das Viuvinhas, o pico dos Catraios, outros picos e lajes, morro do Pensador, a cabana, a casa-grande, a torre do farol, as árvores, a fonte.

Uspênski (1979, p. 184-185), ao discorrer sobre a troca de pontos de vista como procedimento formal para designar as molduras da obra literária, fala-nos do aparecimento de uma segunda pessoa, a quem o narrador dirige-se, como forma de fixar uma posição definida, para que os acontecimentos narrados adquiram maior significação para o leitor. A esse procedimento o semiótico compara aqueles adotados para a fotografia e para a gravura panorâmica antiga. Diz o autor:

Na paisagem fotográfica, conforme se sabe, é indispensável a presença de um primeiro plano que permita reconstruir o ponto de vista do sujeito-observador, sendo muito oportuna nele a figura de um indivíduo, situado habitualmente de lado (de modo que olhemos segundo seu ponto de vista). Convém lembrar que o mesmo princípio se encontra também nas gravuras panorâmicas antigas.

Em caso contrário, a reprodução pode tornar-se impessoal e mesmo desinteressante (como não correspondendo a nenhuma posição real). Pode-se aludir, a esse respeito, ao caso da percepção, em princípio diferente, que temos de um conto notoriamente inventado, e, por outro lado, à que temos de um relato de fatos reais: na última o interesse aumenta, tornando real a posição do sujeito que percebe os fatos.

Diríamos que o procedimento adotado por Lopes, ao incluir na narrativa uma segunda pessoa, a quem o narrador dirige-se, situa o leitor em uma posição mais concreta, norteadando sua perspectiva, conferindo-lhe condição para se situar em relação à história e ao mesmo tempo proceder a apreciação da narrativa enquanto objeto estético.

Por meio de interpelações como: “Agora é que vêm? Somente agora? Tarde demais!”, o narrador fornece fortes indícios de fatos ocorridos, mas que ainda serão desvelados, descortinando uma visão do futuro. Contudo, logo em seguida, são-nos revelados eventos passados, que deram origem aos acontecimentos: pescadores comunicaram que se perderam no mar, porque a luz do farol, que os guiava por muitos anos, havia se apagado. Informa que “um barco já largou de bordo do navio e homens remam à praia”; que “Na proa está velho Daniel. Também para ele esta ilha não terá significado sem Marcela”. Diz ainda que “desembarcarão em pouco”, “que nem mais encontrarão na areia a marca de seus pés, porque as ondas a lamberam, nem sentirão o cheiro de seu corpo porque o vento o tangeu”.

Com os tempos verbais empregados na segunda parte do capítulo, Lopes vai fixando as molduras internas da narrativa, conduzindo habilmente o leitor para que o mesmo se situe no emaranhado do tempo. O confuso narrador que se situa no interior da ação, em um espaço-tempo aqui-agora não muito preciso, vai, gradativamente, fornecendo as pistas necessárias para que uma outra voz assuma (ainda que temporariamente) a condução da história de forma mais tangível.

Em um primeiro momento o narrador chamava a si todas as dores e sofrimentos, desprezava “essa gente” que vinha “tarde demais”. Mais adiante, “essa gente” adquire *status* de marinheiros que são convocados a percorrerem todos os “recantos” da ilha e fazerem-lhe companhia: “venham” (modo imperativo) e “eu os espero” (tempo presente).

Após essa passagem, percebemos que Lopes utiliza-se de uma técnica, que chamaríamos de desaceleração da narrativa, a qual, em princípio, apresentava-se um tanto caótica, em um fluxo contínuo, em um emaranhado de acontecimentos. É como se o narrador iniciasse um processo de apaziguamento de seu estado de espírito, ao mesmo tempo em que começa a desatar os nós dos fatos ocorridos, organizando o espaço para que outra voz se instale.

Retomaremos dois verbos no aspecto perfectivo (já citados): “comunicaram”, que remonta à origem dos fatos, e (já) “largou”, que anuncia a aproximação dos marinheiros. No tempo presente, aparecem em seguida: “...homens remam à praia...” e “na proa está velho Daniel”, indicando a ação que já está acontecendo. Vale ressaltar o destaque dado à personagem Daniel que se encontra em uma posição privilegiada, tanto na proa, quanto entre os homens que não são identificados; são apenas marinheiros.

Nesse ponto da narrativa, a voz narradora que detém o protocolo já se encontra “preparada” para a transição do ponto de vista. Ao dizer: “também para ele” [velho Daniel] “esta ilha não terá significado sem Marcela”, “aproxima-se” da personagem e transfere-lhe todas as suas angústias, sofrimentos, sentimentos em relação à Marcela, passando-lhe a responsabilidade pela condução da história narrada.

Antes de se afastar da narrativa, de deixar a cena, o narrador “apaga” as marcas de Marcela, cujo resgate caberá, agora, a velho Daniel: “nem mais encontrarão na areia a marca de seus pés, porque as ondas a lamberam, nem sentirão o cheiro de seu corpo porque o vento o tangeu”.

Na seqüência, em menos de duas breves linhas, o autor instala um observador interno à ação, mas externo⁹ em relação à personagem. Esse narrador que assume a mesma posição daquele que iniciou o livro, de forma comedida, introduz Daniel no espaço da narrativa¹⁰ e conclui o capítulo. As formas verbais empregadas, “encosta”, “salta”, “dá”, denotam a posição de alguém que se coloca apenas como espectador da “cena”: “O barco encosta no trapiche, Daniel salta e dá os primeiros passos na areia” (Note-se a ausência do ponto encerrando o capítulo).

Retomaremos a referência feita ao término do segundo capítulo que se encerrou por um não-fim (sem o ponto, conforme observado) ao qual se segue o início do

⁹ Trata-se do mesmo observador externo que iniciou a narrativa, só que agora em um tempo anterior. Ocorre uma anacronia (Genette, 1979) na forma de analepse: o narrador retoma a chegada de Daniel e a dos marinheiros à ilha dos Afogados, enquanto no primeiro capítulo, percebemos agora, esse mesmo narrador iniciou a narrativa por um avanço no tempo (prolepse) – no momento em que a personagem, percorrendo a ilha em busca de seus habitantes, encontra o diário da garota Marcela.

¹⁰ Essa técnica empregada pelo autor foi adaptada para o cinema por Griffith, que a empregou com base no romance do século XIX, mais precisamente no romance de Charles Dickens, de cuja literatura era grande admirador. Assim surgiu a montagem pelo método da ação paralela de que Griffith é pioneiro, e não inventor, já que ele próprio reconheceu que suas idéias vieram de Dickens. (EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2002.).

terceiro capítulo: “e sente vibrar a ilha” (ibid., p. 5). Inicia-se pela conjunção “e”, grafada em letra minúscula, completando em um *continuum* a idéia iniciada no último parágrafo do capítulo anterior, o que confere mobilidade à narrativa, que parece não “querer” sofrer interseções.

Caracteriza-se nessa passagem (de um capítulo a outro) um deslocamento peculiar do ponto de vista narrativo. O mesmo narrador, em um mesmo período, assume posições diferentes: o primeiro como um observador da “cena” (conforme analisado em relação aos verbos empregados); em seguida coloca-se em uma posição interna em relação ao personagem, ponto de vista esse que se manifesta no plano da psicologia (Uspiênski, 1979, p. 167), uma vez que a forma verbal “sente” traduz as sensações internalizadas da personagem que é vista, agora, a partir “de dentro” e não “de fora”.

A partir de então o ponto de vista manifesta-se, em sua quase totalidade, de uma posição interna, principalmente em relação à personagem Daniel, por meio do discurso citado, formando “pequenas” molduras ao contrapor-se à voz narradora que se coloca agora em uma posição externa.

Dá outro passo, outro, a ilha está viva. Faz cinco meses que a abandonou, seguindo para o continente, mas passou todo esse tempo no boteco de Seu Bem esperando que Pepe, o provedor da ilha, regressasse cada mês trazendo alguma notícia. Um sorriso de Marcela, um resmungo de José. E como era o tal Roberto, o auxiliar que o substituiu? Como estava o marfim-vegetal? E o regato? E o jardim, que fez com ele? E as árvores que plantaram juntos? Ela...e ela...diga, Pepe, ela pergunta por mim? Mostra ter saudades de mim? Responda, ela está bem, é feliz? Fale alguma coisa de Marcela, Pepe...

– Mar...ceeé...la...

Por que ninguém responde? Há um susto nesse silêncio. Até o vento parece soar diferente nos picos, badalando sinos como um dobre de finados. Já pode enxergar melhor com a neblina se dissipando. A porta da casa-grande está aberta. Ninguém na torre ou na cabana, nem no morro do Pensador, nas

lajes. A ilha é viva, com no seu tempo, mas tem medo desse silêncio.

Volta-se e grita para os homens que estão amarrando o barco no trapiche.

– Seu Capataz! Vamos depressa, seu Capataz!

Quando aqui chegou não procurava apenas uma torre de farol. Transferiu-se para a ilha, plantou sua alma no chão e as árvores que nasciam eram troncos seus, então a ilha se transferiu para ele. Três anos depois chegou Marcela. Agora não suportará a ilha sem sua presença.

– Mar...ceeé...la... Jo...sé... Rober...to... (ibid., p. 6)

Percebemos que a composição fraseológica determina a perspectiva adotada. Na passagem transcrita é interessante ressaltar que, agora, pelo pensamento citado da personagem Daniel (no segundo capítulo foi o narrador em primeira pessoa que nos transmitiu a informação), vamos sendo situados com mais detalhes sobre os eventos diegéticos e as personagens. Por meio dessa forma de representação, somos informados que há cinco meses Daniel deixou a ilha; que no continente existe o boteco de Seu Bem, onde esperava Pepe, o provedor da ilha, para obter notícias; ficamos sabendo sobre José, de humor duvidoso, se contraposto ao sorriso de Marcela; que Roberto foi o auxiliar que o substituiu. Ficamos ainda sabendo sobre o espaço e coisas da ilha: uma planta especial (o marfim-vegetal), o regato, o jardim, árvores que plantou (Daniel) com Marcela.

Com Daniel somos jogados para dentro de uma ilha silenciosa, vazia, **apesar de viva**; o vento soa diferente nos picos, prenunciando acontecimentos funestos ao assemelhar-se ao toque de sinos em um “dobre de finados”. Há uma neblina que se dissipa e “a porta da casa-grande está aberta”.

Após mestre Daniel referir-se a *Seu Capataz*, por meio do discurso direto que foi citado pelo narrador, é introduzida a nova personagem: “chefe” da expedição de busca, responsável pela inspeção de faróis da Capitania.

Assim, na seqüência da narrativa processa-se a troca de ponto de vista. O observador invisível que se situava em uma posição interna em relação a Daniel, cujos pensamentos possibilitaram situarmo-nos em relação aos acontecimentos, assume um ponto de vista externo em relação ao Capataz:

O Capataz parado, observa os contornos da ilha. Sempre que inspeciona faróis gosta de admirar. Cada ilha é um segredo que nem o mar revela sua virgindade. Esta, ilha dos Afogados, por barcos e navios aqui naufragados, tendo por testemunho um mastro de fora, perto do coral, esta uma...

– Vamos subindo, pessoal! Me cheira estranha essa calma. (ibid., p. 7)

Também na perspectiva dessa personagem a ilha dos Afogados configura-se de uma forma misteriosa, cheia de segredos. Com esse procedimento o autor vai compondo o quadro e suas formas de expressão vão somando-se ao conteúdo para gerar os efeitos de sentido do texto.

Prossegue a troca de pontos de vista interno e externo em relação às personagens. Predomina a perspectiva da personagem Daniel: tremem-lhe “até as rugas da lembrança”; os galhos da goiabeira dão pancadas no telhado da cabana. Com ele enxergamos o marfim-vegetal, a marianeira, a timborana, os picos de sinos e, mais alto, o pico dos Catraios. O morro do Pensador, sobre o qual podemos enxergar, com mestre Daniel, “Marcela sentada (...) com o livro aberto nos joelhos”. Sabemos que o farol não foi aceso na noite anterior, e que José, durante nove anos de serviço, nunca o deixou apagar. Sabemos que a buzina de cerração não funcionava naquela noite. Sentimos a ilha toda impregnada da presença de Marcela, do cheiro de manjeriço que exala do seu corpo, apesar de que tudo é ermo e silêncio.

Ainda nesse capítulo é dada uma passagem significativa para a decifração dos acontecimentos: o aparecimento do diário de Marcela:

Aproximou-se [mestre Daniel] do marfim-vegetal, viu ainda a meia distância umas folhas de papel abanando ao vento. Baixou os olhos. Folhas de papel ou folhas de um caderno... o vento folheando... arrastou o corpo mais que andando, abaixou-se e apanhou. Sim, um caderno. Acariciou-o nas mãos, passou as páginas e reconheceu a letra miúda de Marcela.

O Capataz se chegou, quis saber, olhou por cima de seu ombro.

– Me deixe ver, Mestre Daniel.

Passou e perpassou os olhos.

– É um registro de ocorrências... quer dizer... parece mais um diário. Deve ser da moça, como era mesmo o nome da moça? Onde o encontrou?

Daniel arrebatou-o de suas mãos.

– Sim, Seu Capataz, é de Marcela mesmo. Estava aqui, aberto, como se alguém tivesse deixado cair.

Abre na primeira página. Suas mãos tremem, os olhos ficam meio turvos. Lê o registro, datado de 5 de setembro:

Será um brinquedo de meu corpo na solidão desta ilha, entre o velho Daniel e José meu pai, entre catraios e gaiivotas, vento e mar. Seu nome é Saulo. Amanhã virá ter comigo. [grifo nosso] (ibid., p. 9)

Consideramos que no diário está refratada uma clara intenção do autor que insere esse gênero em seu discurso romanesco, fazendo com que exerça o papel de fio condutor, norteador dos eventos diegéticos e de seus sentidos.

O personagem Daniel assume sua “guarda” e durante todo o percurso narrativo o trará comprimido ao peito, não permitindo que nenhum outro personagem tenha acesso a ele. Pelas passagens do diário, sob a perspectiva de Daniel, vamos situar-nos em relação ao estado psicológico de Marcela, sua real condição; vamos entender (junto com Daniel) o que se passou, em uma noite de tempestade na *Ilha dos Afogados*.

Esse procedimento adotado por Lopes cria uma espécie de fronteira, a zona de contato entre o mundo concreto e o mundo representado. Sem as passagens do diário, esse mundo (a Ilha dos Afogados) se configuraria como totalmente inventado e perderia sua relação com os aspectos do mundo concreto. O diário é o responsável pela passagem de um mundo a outro, pela relação dual que estabelece entre esses dois mundos.

Caberá então ao personagem Daniel atar os nós dos acontecimentos, já que foi quem estabeleceu uma relação mais próxima, mais íntima com Marcela. Com Daniel, Marcela aprendeu a ler nos livros, mas muito mais que isso, aprendeu a ler os segredos da ilha, acabando por integrar-se a ela:

– Ensinei Marcela a ler e a escrever. Ensinei muito mais... e ela absorveu tanto, que foi muito além do que eu seria capaz de ensinar. Transmiti-lhe o que eu acumulara em sessenta anos de vida, o acúmulo de desilusões no continente, o sumo de trinta anos de ilhas. E ao chegar aqui tinha apenas nove anos, agora ia fazer vinte e dois. Talvez tenha ensinado demais. Não possuía a frieza dos velhos, talvez não tenha suportado o que absorveu... (ibid., p. 18)

Na verdade Daniel foi, na ilha, o primeiro interlocutor de Marcela, aquele capaz de entender suas aspirações e sua sensibilidade. O segundo interlocutor é o diário no qual são registrados acontecimentos do dia-a-dia, pequenas alegrias e grandes angústias.

É frio e cinzento na ilha. Cresce o temporal e a neblina envolve tudo. Será hoje a noite da desangústia. A torre nem mais ilumina minha solidão. Resta uma ilha e apenas o mar e o vento. Temo não me alcançar nunca mais. (ibid., p. 13)

O terceiro interlocutor é Saulo, o ser criado por Marcela (o seu duplo), que está presente em toda ilha, em todos os elementos da natureza aos quais Marcela se integra (vento, mar, aves, plantas). Somente Daniel poderia processar a leitura do diário de Marcela, por isso é pelo fio do seu pensamento que o narrador, numa posição, predominantemente, interna em relação a ele, conduz a trama narrativa para que possamos entender o desfecho dos acontecimentos e, mais que isso, aquilo que o provocou.

Foi descendo, passou por trás do arvoredado, atravessou a extensão do planalto, subiu ao morro do Pensador, olhou para as bandas do coral. Mar e mar, apenas mar e pedras e aves e vento. E eco de seus gritos. E as pernas trêmulas...

Não sabe explicar, mas sente Marcela presente na ilha. Onde? Onde está você, Marcela? Me diga o que aconteceu...

– Mar...ceeé...la... Marcela!

Baixou a cabeça.

Daniel...Daniel... sim, Daniel, ela está aqui... ali... repetindo os mesmos passos, o mesmo riso, cada gesto. Não escuta? Repare, Daniel! Marcela é toda a ilha! Não a vê ali... como naquele dia... há quantos passados? Em que idade era ela e essa ilha? (ibid., p. 10)

Interessante observar essa composição: percebemos que após o grito por Marcela, o nome é repetido em forma de exclamação, numa entoação especial: “Marcela!”. É como se Daniel desse a si mesmo a resposta: sim, Marcela encontra-se na ilha! Em seguida desloca-se o ponto de vista e a voz de Saulo é que responde.

Ao capítulo que se encerra por uma interrogação (“Não a vê ali... como naquele dia... há quantos passados? Em que idade era ela e esta ilha?”), segue outro que se inicia pelo “Sim” (a resposta), o que confere mobilidade à narrativa.

Sim... ela está ali, como naquele dia, regando o jardim e em pouco descerá pelo córrego e agitará os braços para espantar as aves. Repare, Daniel, ali, agora... Marcela já vem descendo. É manhã clara de sol. Procura você. Não escuta seus gritos? Atente para eles.

– Daniel! Daniel! Daniel!

Velho Daniel se volta, ouve os gritos repetidos por todo canto, e de repente já não está no morro do Pensador com o caderno às mãos, e sim na praia, larga o machado com que trabalhava e recebe Marcela que o abraça ainda gritando para as aves.

– Que tem você, Marcela? (ibid., p. 11)

O procedimento adotado pelo autor no primeiro parágrafo é o mesmo do final do capítulo anterior, já analisado. Daniel, seguindo a orientação da narrativa, é totalmente envolvido pela lembrança/presença viva de Marcela. Dominado por essas impressões, vai processar-se, nesse capítulo, um deslocamento de ponto de vista no tempo-espaço, criando molduras com as quais o leitor vai formando uma imagem absolutamente viva e dinâmica da garota Marcela.

Ao grito, em forma de discurso direto citado, “– Daniel! Daniel! Daniel!”, o personagem, que se encontrava no morro do Pensador com o caderno/diário nas mãos, transporta-se para a praia, onde segura um machado (não mais o diário). Há um deslocamento da posição interna do narrador em relação ao tempo e ao espaço e também em relação à personagem, pois ouve os gritos com Daniel e com ele retrocede. Em outra passagem, posicionando-se internamente em relação a Daniel, o narrador situa-se em outro espaço-tempo e uma vez mais transmite seus pensamentos pelo discurso indireto:

Toda manhã senta-se no terreiro mastigando o gosto de café e fumando seu cachimbo, esperando que ela desça à praia para que o dia tenha começo. Abre a porta da casa-grande, corre ao jardim a ver quantas dalias e rosas se fizeram abertas e sente em cada que algo em si nasce e se renova e não murchará ao sol e ao vento, antes cresce e vai assumindo aos poucos a importância da ilha. Rega as flores, os pés de manjerição, e

desce saltitando pelo córrego, completa do mundo em cada gesto, gritando para as aves, e quando o vento lhe bate nas pernas e sopra a orla da saia seus cabelos se sacodem, os olhos se remexem rindo, as mãos abertas furam o espaço.

– Bom dia, Daniel.

– Bom dia, Marcela.

Só então é o começo do dia. Para as aves também. Só então. (ibid., p. 12)

O perfil, os modos, a vivacidade de Marcela vão sendo delineados: a escritura é do autor-narrador, mas a voz, ou melhor, os pensamentos são de Daniel. É dele o ponto de vista; o que, ao leitor, é dado a conhecer é sob sua perspectiva. Mais adiante, outro deslocamento no tempo e no espaço:

Terá ensinado demais a Marcela? **Lá estão, agora, os dois, sentados no morro do Pensador, para trás alguns anos, ela terá nove para dez anos** [grifo nosso], o livro, lápis, caderno, começou no bê-a-bá: c-a-s-a, casa, i-l-h-a, ilha. C-o-n-t-i-n-e-n-t-e, continente, n-a-v-i-o, navio. E agora? Escreva sozinha: o continente é todo o mundo de lá. E também: a ilha é um mundo completo. Nove anos, dez, doze, quinze, ainda estão lá sentados, pela manhã e à tarde.(...) Terá ensinado demais? Viver numa ilha, Marcela, é ser uma ilha. Tenha bastante cuidado com os sons, com as cores, com as luzes. Chega um instante em que tudo isso gritará dentro da gente. Aqui a vida é concentrada, nunca nos dispersamos, e precisamos ser fortes para nos suportarmos a nós mesmos.

Ergue com dificuldade o corpo, preguiça de querer recordar mais. Abre o caderno e relê a última página, letras grandes e incertas, escritas em sentido contrário às linhas, atravessadas, como se Marcela escrevera no escuro, não enxergasse a posição do caderno, ou atingira aquele estado.

É frio e cinzento na ilha. Cresce o temporal e a neblina envolve tudo. Será hoje a noite da desangústia. **A torre nem mais ilumina minha solidão** [grifo nosso]. Resta uma ilha e apenas o mar e o vento. **Temo não me alcançar nunca mais** [grifo nosso]. (ibid., p. 13)

No primeiro parágrafo da citação, o narrador descreve o pensamento direto de Daniel, adotando uma posição interna em relação a ele, combinada a um

deslocamento no tempo e no espaço. Já no segundo, quando o narrador situa-se no espaço-tempo presente, há uma combinação de posições internas e externas: erguer o corpo com dificuldade (posição externa)/preguiça de recordar (posição interna); abrir o caderno (posição externa)/reler a última página, em letras grandes e incertas... (posição interna). Após a leitura do diário, Daniel repete a última passagem (em destaque), buscando decifrar os acontecimentos, o que configura uma sobreposição de vozes discursivas: voz e escritura de Marcela, voz/pensamentos narrados de Daniel, voz/(re)escritura do autor-narrador que se coloca em uma posição interna em relação a Daniel, mas que ao finalizar assume a posição externa ao descrever seus movimentos e registrar o discurso direto pronunciado.

a torre nem mais ilumina minha solidão... temo não me alcançar nunca mais.

Então, quando registrou estas palavras, o farol já estaria apagado. Que horas seriam? Em que circunstância? Resta uma ilha... estava sozinha? Estava?

Ela é aqui, agora, mais presente que eu, mas não custa perguntar baixinho, mesmo que os marinheiros, Pepe ou o Capataz escutem:

– Onde está você, Marcela?

Olha para a torre, onde dois marinheiros procuram consertar o farol. Então como está aí por cima, pessoal? (ibid., p. 13)

Percebemos uma “sobreposição de tempos” que se manifestam no mesmo espaço, fazendo com que esse espaço não tenha um caráter estático, mas antes de tudo dinâmico: é o espaço-tempo de Marcela. Nessa perspectiva torna-se pertinente referência ao conceito de cronotopo, conforme o formulou Bakhtin (1993). O termo foi adaptado da teoria da relatividade de Einstein, passando a designar a relação (interdependente) entre as categorias de tempo e espaço no romance. Assim, o tempo inscrito no espaço passa a constituir-se em uma outra dimensão desse espaço. Segundo Machado (1995, p. 310), “no romance, o

cronotopo é centro organizador dos principais acontecimentos temáticos e o princípio determinante do gênero.”.

Bakhtin (1993, p. 356) afirma que “toda imagem de arte literária é cronotópica”, que a linguagem é essencialmente cronotópica. Segundo Bakhtin, Lessing foi o teórico que, pela primeira vez, tratou do princípio de cronotopia da imagem artístico-literária [o caráter temporal dessa imagem]. “Tudo o que é estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, mas dever ser incluído na série temporal dos acontecimentos representados e da própria narrativa-imagem.” (ibid.).

Assim, na perspectiva do autor-narrador as marcas de Marcela não estão presentes no espaço, ou melhor, não são apenas lembranças de um tempo. Marcela torna-se a ilha, ao mesmo tempo que a ilha, e tudo que nela se encerra, torna-se a própria Marcela. O tempo não é um tempo medido, preciso. Marcela é sempre presença “aqui e ali, há quantos passados?”. O ponto de vista transmuda-se daqui para ali com tamanha naturalidade que faz com que o passado-presente de Marcela (e demais habitantes da ilha) seja uma representação que se constitui em toda sua plenitude, sem dissociações. Marcela torna-se uma imagem dinâmica que é refletida por toda a ilha.

Bakhtin estudou formas de cronotopo no romance, em vários períodos de sua história (do romance): o cronotopo do encontro, o da estrada, o da sala de visita, o da cidadezinha, da rua, da praça, entre outros que, segundo o autor,

são os centros organizadores dos principais acontecimentos no romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo (...) [No cronotopo] pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar

indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Mas o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. (1993, p. 355)

Em *A ostra e o vento* de Lopes, a *Ilha dos Afogados* torna-se o grande cronotopo de Marcela-Saulo, de Daniel e dos outros habitantes. É digno de registro o fato de que apesar de se operarem, continuamente, deslocamentos do narrador no tempo e no espaço, esse espaço não rompe os limites da ilha, fazendo com que nela se concentrem, com grande intensidade, todos os acontecimentos. A imagem de uma ilha, por si só, carrega a simbologia do isolamento. É a caracterização desse espaço limitado em um tempo contínuo, a *Ilha dos Afogados* (na qual vivem pessoas que, por motivos diversos, uniram suas vidas), que torna os procedimentos, adotados pelo autor, peculiares para desenvolver sua “imagem-demonstração”. É a representação de vidas que se perpetuam em um fluxo de tempo contínuo: a narrativa não cessa, as vozes não se calam e as personagens perenizam-se em contato com a natureza, por meio de suas marcas na ilha, figurativizando a realidade de tantas outras vidas que vivem isoladas no seu tempo-espaço (no seu cronotopo).

Como referido no Capítulo I, na obra de arte verbal o princípio e o fim é que constituem o quadro-fronteira e vão exercer o papel modelizante, quando esse ou aquele é marcado mais acentuadamente. Para Lotman (1978), de maneira geral, o princípio liga-se à origem de um fenômeno e o fim revela particularidades do tema.

Partindo, então, do conceito de quadro-fronteira na arte verbal, merece atenção especial a forma como Lopes organiza sua narrativa, tanto no que diz respeito ao início e ao fim do romance no seu todo, quanto em relação à estrutura interna. Retomaremos o já referido no item 2.1 (quase metade dos vinte e sete capítulos

que compõem o livro não recebem um ponto final e iniciam-se dando continuidade ao anterior), bem como a referência feita, às páginas 60 e 61, sobre o não-fim do segundo capítulo e o início do terceiro pela conjunção e, grafada em letra minúscula, dando a idéia de continuidade e indissolubilidade.

Em *A ostra e o vento* de Lopes não existe marcadamente um início e um fim, ou, o texto do romance não possui uma fronteira delimitada. Para Lotman (1978, p. 347), existe uma linha que separa o texto do não texto: “o que se encontra no exterior dessa linha não entra na estrutura da obra dada: ou não é uma obra ou é uma outra obra.”

Recorremos ainda a Lotman (ibid.) para abordarmos a questão forma *versus* conteúdo. Para o semiótico, “o pensamento de um escritor realiza-se numa determinada estrutura artística, de que ela é inseparável.” (ibid., p. 39). Lotman ainda afirma que “o dualismo da forma e do conteúdo deve ser substituído pelo conceito da idéia que se realiza numa estrutura adequada e que não existe fora dessa estrutura.” (ibid., p. 41). O texto de Lopes reflete clara intenção de romper com a norma, provocando desvios dos quais vamos extrair a significação do romance; a estrutura adotada pelo autor é também responsável pelo norteamento do que depreendemos da leitura.

Com relação à questão forma *versus* conteúdo, também para Robbe-Grillet (1969), o significado profundo do romance reside na forma. Para o teórico do novo romance, falar em conteúdo independente da forma seria subtrair ao gênero [romance] o direito de perpetuar a arte. Para Grillet, o verdadeiro escritor não tem nada a dizer “tem apenas uma maneira de dizer” (ibid., p. 34).

A maneira de dizer de Lopes torna-se significativa. A estrutura adotada parece querer romper com os limites da representação, fazendo com que o texto expanda-se para além das fronteiras da arte, criando um efeito de circularidade, levando ao cancelamento da idéia de começo e de fim, o que incide, diretamente, sobre a questão da temporalidade.

A narrativa inicia-se com um narrador externo à ação que, em breves linhas, insere o personagem Daniel, passando em seguida à citação de um fragmento do diário de Marcela. Mas o romance parece iniciar-se, de fato, a partir do segundo capítulo, quando a voz narradora, que desse ponto em diante passa a dominar o protocolo do desenrolar dos acontecimentos, invade a narrativa, provocando no leitor um efeito de estranhamento que só será dissipado de forma gradativa no transcorrer dos eventos diegéticos.

Essa voz estranha, a voz de Saulo, o duplo criado por Marcela que ganha proporções imensuráveis, mesmo após o desenlace dos fatos, permanece, perpetua-se na Ilha dos Afogados, conduzindo os acontecimentos, dominando a tudo e a todos; inclusive o personagem Daniel, de cuja perspectiva narrativa os eventos são descortinados. Daniel, que mantém a guarda do diário de Marcela (o diário exerce papel importante na elucidação da trama), é o único ser a permanecer na ilha em busca de respostas para o “mistério” do desaparecimento de seus habitantes.

O segundo capítulo, conforme já referido, inicia-se por uma vírgula: “, manhã manhã de...” (ibid., p. 3) e conclui-se por um não-fim: “... e dá os primeiros passos na areia” (ibid., p. 4), cuja continuidade é dada no terceiro capítulo: “e sente vibrar a ilha.” (ibid., p. 5).

Esse procedimento que confere um princípio de circularidade, do que se perpetua no tempo, é reforçado com os deslocamentos espaciais. Não existe uma preocupação com índices retrospectivos ou mesmo com referências extradiscursivas, colocando o narrador em permanente atualidade do ato de narrar: passado e presente fundem-se e mesmo o futuro prenunciado transmite a idéia de que será uma repetição desses dois tempos. A diferença entre passado e presente é abstraída e os eventos narrados repetem-se interminavelmente em um mesmo espaço, criando um efeito de acronia, conforme assinalou Nunes (1988).

As marcas de Marcela permanecem no tempo-espaço da Ilha dos Afogados. A personagem é refletida nos elementos da natureza, em todos os lugares, tornando-se presença viva. As questões espaço-temporais são dadas de forma significativa; o espaço, nitidamente fixado nos limites da ilha, incide sobre a temporalidade, marcando a presença de Marcela que se projeta e perpetua-se na natureza.

A exemplo dessa questão, podemos tomar o sétimo capítulo. Nele manifesta-se o narrador interno em relação à personagem Marcela. Pelo discurso indireto livre é transmitido o estado mental dessa personagem que se divide entre as tarefas domésticas (a relação de compras) que lhe são exigidas pelo pai e sua imaginação: do alto do Morro do Pensador avista um navio parado ao largo, dentro do qual um homem jovem tem os olhos fixos nela. Quando retorna ao morro, depois de atender os afazeres domésticos, o homem já desapareceu. Vejamos:

Chega ao cimo do morro, estende as vistas. Mar vazio. Nem barco nem homem. Mumbecos sobrevoam o coral. Não há sinal de que ele tenha sido arrastado pela correnteza. Para onde navegou? Como desapareceu tão rápido? Ou demorou tanto naquela maldita relação? Distante, na linha do horizonte, é agora uma gaiivota, simples asas de uma gaiivota ou de um catraio, não é o barco, nem o homem. No local onde estivera seu barco é a **cava de uma onda** [grifo nosso], ali, ali onde ele estava.

Voltará? Voltará sim. Voltará e desembarcará na praia... numa manhã qualquer ou numa noite dessas. (ibid., p. 38)

Na seqüência da narrativa, Marcela, guiada por um narrador que alterna posições ora somente interna à ação, ora também interna à personagem, equilibrando-se na cavidade de uma pedra, toma o caderno, que lá se encontra escondido, para fazer suas anotações: “segura o caderno, pega no lápis amarrado a ele com um barbante, molha na língua a ponta e pensa no que escreverá” (ibid., p. 39).

Dois parágrafos adiante, o tempo já não é mais o passado e Velho Daniel emerge na narrativa, tendo nas mãos o mesmo caderno que Marcela tinha nas suas, os olhos fixos na mesma cavidade, no mar, sentado na pedra do Morro do Pensador:

Velho Daniel acaricia o caderno e tem os olhos fixos naquele ponto do mar, o mesmo onde as ondas de quando em quando formam **uma cavidade. Nem sabe por que tem os olhos parados ali** [grifo nosso], nem sabe porque está ainda no Morro do Pensador. Amacia nos dedos cada folha do caderno e passa-as vagorosamente, encontrando o talo de capim com que marcara a página, e o registro muitas vezes lido. É de 22 de novembro, está aqui a data que ela mencionou, mas de que ano? (ibid., p. 39-40)

Na seqüência do capítulo em foco, Daniel faz a leitura de um fragmento do diário de Marcela, em que Saulo, que iria encontrá-la na praia, é mencionado. Ao fechar o caderno, o personagem questiona-se sobre a verdadeira identidade de Saulo, uma vez que além de Pepe, o provedor da ilha, e pescadores que em uma noite fugiam de um temporal (nenhum deles chamava-se Saulo), ninguém mais desembarcou na ilha após a chegada de José e Marcela. Ao finalizar, Daniel pergunta-se: “Quem então... quem? – Quem, Marcela?” (ibid., p. 41), ao que uma voz responde: “Inútil, Daniel! Nunca mais. Nunca mais. Restamos nós apenas... e esta ilha” (ibid.). Note-se que o capítulo conclui-se sem o ponto final e o

seguinte, o oitavo, dá-lhe prosseguimento, iniciando-se com letra minúscula: “onde homens se movem e agitam-se” (ibid., p. 42).

Nesse capítulo, os marinheiros, junto com Daniel, processam busca pelos moradores da ilha e a narrativa dá-se na perspectiva de um narrador interno em relação à ação descrita. Ao final, esse narrador adota uma posição interna, também, em relação a Velho Daniel que se separa do grupo para dirigir-se à cabana onde residia, mergulhando-se em lembranças:

Esperaria ali o navio, na cabana que foi sua e poucas horas atrás pertencia a Roberto

Aqui, deitado nesta mesma cama de couro ou debruçado nesta janela pôde arrumar sua consciência, medir seus erros, chorou por dentro, envelheceu neles. (...) Depois a ilha inteira era Marcela e Marcela era a ilha. (...) Ela era a ilha. Viva ou morta neste momento, continua sendo e continuará a ser esta ilha. Está aqui, dentro da cabana, sente o cheiro ativo de manjerição... aqui, andando em volta, subindo e descendo pelo córrego, escuta o deslizar da água, seus passos no vão da cabana...

E os gritos. Gritos dela... de Marcela...

Ela está descendo e gritando para as aves.

Daniel salta da cama e corre para o terreiro, olha para cima.

(...) se interpõe no seu caminho, segura sua mão e sente-a quente, quente seu corpo quando lhe tocou.

– Que tem você, Marcela?

Assustou-se com a presença. Eu? ... ora... nada... então convidou:

– Vamos pescar ostras, Daniel?

Era manhã calma... [grifo nosso] o sol faiscando no mar... (ibid., p. 47-48)

Aqui o presente alimenta-se do passado e a presença de Marcela, seu cheiro tomam conta da ilha que passa a ser a própria Marcela, a lembrança viva de Daniel. No capítulo seguinte, o nono, outra voz narradora (Saulo) prossegue,

projetando o passado no presente, (re)vivendo-o, no mesmo espaço, como se presente fosse:

É manhã calma... [grifo nosso] o sol faiscando no mar...

E aqui estou desde a madrugada. As aves assustaram-se à minha chegada mas logo retornaram às pedras e continuaram a dormir. Já rodeei este velho barco muitas vezes esperando Marcela. Esse encontro tem muitos dias de ansiedade, **muitas eras**. [grifo nosso]

(...)

Ao passar em frente à cabana, Daniel abre a porta, sai para o terreiro, interrompe seus passos, segura sua mão e sente-a quente.

– Que tem você, Marcela?

Assustei-me e ela assustou-se com sua presença. Só lhe restou dizer:

– Vamos pescar ostras, Daniel?

Desviei-me para oeste e eles entraram no velho barco e se bandearam para leste, no rumo do coral. (ibid., p. 49-50)

A forma verbal “era”, no passado, é substituída pela presente “é”. Marcela torna-se presença viva, não apenas uma lembrança, fundindo-se à ilha. Para o narrador, que assumiu a primeira pessoa do discurso, o encontro tem “muitas eras”, levando à idéia de indefinição temporal, ou melhor, de infinitude, de perenização: aconteceu em um tempo remoto e continuará acontecendo. Adiante, Marcela desce para o córrego, como no capítulo anterior. A cena é a mesma, ainda sob a perspectiva de Saulo. Cenas de fatos passados repetem-se no presente, criando a imagem de que a personagem permanece, o que reflete a dimensão da fusão Marcela-ilha. Em uma passagem do diário, a própria Marcela registra essa fusão ao espaço, à ilha:

Tenho que fazer este registro enquanto distingo pelo menos que o vento é ainda vento, o córrego é ainda córrego, o mar ainda mar, que as aves são aves ainda, porque se continuar assim em poucos dias tudo será Saulo e não distinguirei mais nada e nas páginas deste caderno só repetirei seu nome... (ibid., p. 115)

Essa organização composicional é que nos permite dizer que Saulo é um ser criado por Marcela, seu duplo, projetado na natureza, manifestando-se no vento, pois até mesmo a personagem, em seu diário, dá-nos a medida de que ela e a ilha estão tornando-se uma só “pessoa”.

Na perspectiva de Saulo, na noite em que Daniel permanece sozinho na Ilha dos Afogados, na esperança de que lá ainda houvesse vidas, temos uma passagem que também configura a circularidade temporal. Marcela (no passado) desce para a praia, passando por Daniel (no presente). Essa mesma passagem será retomada mais adiante, quando Daniel, dominado pela força da ilha, ou de Marcela-ilha, tomba, ao mesmo tempo em que nesse espaço recende “um cheiro forte de manjerição”.

Agora, Daniel... agora! Ali vem ela. Não escuta o som de seus pés chapinhando no córrego? O vento sopra e gruda a camisola em seu corpo. Desce à praia para ter comigo.

Daniel se arrasta de uma a outra árvore, recosta-se, agita os braços na neblina, esfrega os olhos, segura-se ao tronco para não cair, trêmulo, cabeça zonzá, girando, girando...

E ela passa. (ibid., p. 117)

(...)

Os braços de Daniel se estendem para a frente, na direção do farol, suas mãos agarram touceiras de beldroegas, a cabeça tomba, os olhos arregalados buscando a mancha de luz que vai escurecendo, escu...re...cendo...

Um catraio sobrevoa seu corpo, o vento toca sinos nos picos, agita a neblina e espalha na ilha um cheiro forte de manjerição.

Marcela desce para a praia. (ibid., p. 136)

A fusão Marcela-ilha ganha contorno especial na composição do romance; a personagem é realçada em relação aos outros dois que se encontram na ilha: José e Roberto. Um conflito de proporções imensuráveis estabelece-se entre os três, pois o isolamento a que estão submetidos e a força do espaço-tempo, materializada na força da natureza acaba por dominar essas vidas, absorvendo-as

e integrando-as de forma definitiva. Mas é por meio de Marcela que permanece na pessoa de Saulo e sob cuja perspectiva os eventos são desvendados, que se processam os sentidos do texto. O ponto de vista é de Saulo que, na primeira pessoa do discurso, adota uma posição interna à ação e aos demais personagens, particularmente em relação à Marcela a quem se integra, revelando sua perenidade.

Nos capítulos de número vinte e um a vinte e três, ao mesmo tempo em que Daniel em uma noite de muitos mistérios, no tempo presente, procura desvendar os acontecimento que envolvem a ilha, os três habitantes, no passado, isolados em seu espaço e isolados em si mesmos procuram situar-se, quando já há prenúncios de catástrofe inevitável: Marcela-Saulo vagueia pela ilha; José tenta proteger o farol e a si mesmo, sentindo-se ameaçado por Marcela e Roberto que por sua vez tenta proteger-se na cabana. O ponto de vista é de Saulo que, como um ser definitivamente integrado à ilha, domina os acontecimentos não só do presente, mas também do passado e do futuro; o cronotopo Ilha dos Afogados ganha uma dimensão infinita:

Será longa a noite desta ilha, borrão de terra no infinito do tempo. Ilha dos Afogados, princípio da longa noite ou fim do longo dia? Sem princípio nem fim, ficará gravada na linha do tempo e com ela ficarei. Transcendo de Marcela e da ilha, da neblina e do vento. Noite dos homens, encerrada em cada uma das pessoas que vagueiam perdidas. (ibid., p. 120)

Algumas páginas adiante, é dada a resposta que é marcada por reticências que iniciam o capítulo vinte e três:

“... 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. O vento e a neblina varrerão a ilha. Até as aves perderam a grandeza do vôo,

assim eles. Assim, Marcela, correndo por entre as árvores, subindo e descendo os penhascos, enxerga na escuridão porque sou eu seus olhos, foge e procura, espera... (ibid., p. 128)

Daniel, no tempo presente, em delírio, tenta subir à torre para acender o farol e fazer com que os acontecimentos retomem a normalidade, mas o presente funde-se ao passado quando Saulo interfere: “Não, Daniel! Roberto está lá agora.” (ibid., p. 129).

O desaparecimento do faroleiro e de seu ajudante acontece em seguida: José ouve gritos de socorro no mar e faz com que Roberto desça da torre para ajudá-lo a salvar as pessoas. Apesar do clima de desconfiança que paira entre os dois, dirigem-se ao mar e a partir daí acontecerá o desenlace desses dois personagens:

Roberto afundou os remos na água e foi vencendo as primeiras ondas. Que direção tomaria? Não importa agora. Remar, distanciar-se, não importa em que direção, nada mais importa. O barco pesa, é erguido por uma onda e baqueia quando ela passa. [...] Luta para fugir da correnteza, mas que adianta? Fugir para quê? Nem importa mais a direção que venha a tomar. Nem sabe que destino dará ao barco em suas mãos. A maldição que o vem seguindo desde muitos anos. Que destino dará a si mesmo e ao velho, que destino?

A ilha vai-se distanciando... distanciando... a neblina envolve o barco...

... e já não vêem quando surge, no cimo do morro do Pensador, o vulto de Marcela (ibid., p. 133)

Note-se que esse capítulo é finalizado sem o ponto final. O próximo dá-lhe continuidade, iniciando-se com a conjunção “e” grafada em minúscula, concluindo o período e embaralhando passado e presente no mesmo espaço, sem nenhuma preocupação com referências à questão temporal que vai se configurando de forma contínua, sem interseções. Daniel tenta subir até a torre do farol, mas, sem forças, vagueia para todos os lados; ouve passos, sente a

presença viva de alguém que não sabe definir: Marcela ou Saulo? Depois a certeza de que Saulo é presença viva. São dois os pontos de vista: o de um narrador interno em relação à ação, que tudo sabe e tudo vê; interno em relação ao personagem Daniel, ao narrar seus pensamentos por meio do discurso indireto livre. Por fim, Saulo que assume a primeira pessoa do discurso, confirmando o pensamento de Daniel, ao manifestar-se como sujeito da ação:

“e a noite continua. A mesma longa noite, repetindo-se, prolongando-se no roldão das horas e do vento. Daniel levanta-se, a cabeça zozna, vista escura. Agita os braços tentando afastar a neblina, volta-se para todos os lados. [...] Esses sons e vultos são tudo vento e neblina? [...] Folhas úmidas se agitam no chão, pés invisíveis estão pisando, remexendo-as de propósito, acompanhando-o para onde se volte ou caminhe, passos... passos... [...] São de Marcela ou de Saulo? Serão dela ainda? Ou dele? Dele sim, vigiando, acompanhando, querendo expulsá-lo da ilha. [...] Mas não apenas escuta, sente alguém seguindo-o, caminhando atrás, ao lado. A ilha continua habitada, é ele... ele...

Sim, Daniel, a teu lado, nesta noite sem fim... (ibid., p. 134)

Esse é o momento que, enquanto Daniel tomba ao pé da torre, em tempo presente (ver citação à página 78), Marcela desce para a praia, em tempo passado; Saulo sentindo-se vitorioso e livre (todos que estavam na ilha foram eliminados) comemora a completa integração Marcela-Saulo-Ilha e o domínio do tempo-espaço da ilha:

A ilha está livre. Livre! Agora somos apenas Marcela, nos reintegraremos em seu corpo, dominaremos a ilha e o tempo da ilha. Sim, é chegado o momento da desangústia.

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.

Os homens que nos separavam jamais regressarão. Homens pequenos, seus gritos ecoaram e se perderam no mar. Jamais regressarão.

[...] seu corpo será desnudado para que nele me reintegre, então restará um só corpo, maior que a ilha, porque a própria ilha ficará encerrada em nós.

Se alguém retornar aqui a ilha será tão imensa que o destruirá. (ibid., p. 137)

Marcela apaga então o farol e caminha, pela ilha imersa na escuridão, para o encontro total consigo mesma e com Saulo, o ser a quem deu vida: “– Saulo... tanto tempo... quanta espera... quanto precisarei de suas mãos para guiar-me... agora a ilha é nossa, completamente nossa, está em mim e em você...” (ibid., p. 139). Mas sentindo o peso e a força de tudo o que projetou na natureza, apavora-se diante da força da Ilha dos Afogados que se manifesta intensamente; o conhecimento de si mesma é tão profundo que retrocede: “– Mas agora tenho medo, Saulo. Medo de ti. A ilha é imensa demais e essaimensidão vem de ti. Temo perder-me e não me alcançar nunca mais...” (ibid.). “Não suporto mais, Saulo... preciso libertar-me de você... fugir, fugir!” (ibid., p. 140).

Marcela busca afastar-se de Saulo, daquilo que projetou, e reconhecer um outro que não seja ela mesma. A verdade descortina-se a seus olhos quando, então em desespero, tenta salvar José e Roberto que se encontram no mar: “Os gritos! Eles estão no coral, morrerão se ninguém socorrê-los. [...] Poderá salvá-los ainda?” (ibid., p. 142). Corre à praia, sobe no trapiche, desfaz as amarras de um velho barco e lança-se ao mar:

Salvará os dois, retornarão à ilha e amanhã cedo colherá ramos de alecrim, fará pão, os três se sentarão à mesa... [...] A correnteza ajuda, puxando o barco para cima das pedras, as ondas empurram. Como pesam os remos, e agora metade do corpo já mergulhado... falta pouco, a correnteza arrasta... arrasta... as pedras estão ali, de fora, as ondas se quebrando nelas... e os olhos... os gritos.... (ibid., p. 144-145)

O último capítulo inicia-se com a imagem do sol que “vai se erguendo”, deixando para trás uma longa noite de angústia; “clareia o mundo” e “transforma em orvalho a neblina que envolve a ilha e o mar”. Aves e natureza esperam que Marcela desça para a praia para que então comece o dia. O protocolo dos acontecimentos é assumido por Saulo, na primeira pessoa do discurso: somente ele permanece. Assume a força de Marcela-Ilha, revivendo-se em Marcela:

Em pouco eu descerei, a água do córrego repetirá o som dos pés de Marcela chapinhando, as viuvinhas escutarão seus gritos, sobrevoarão, e será o começo de mais um dia da ilha, e recenderá sempre e por todo canto um cheiro ativo de manjerição...

Para sempre! [grifo nosso]

[...]

Por que não pude integrar-me em Marcela? Por que não pude morrer com ela? **E não morreremos** [grifo nosso]. Continuarei a ser a nossa desangústia. (ibid., p. 146)

Ao finalizar, a narrativa reitera sua estrutura circular, dando-nos conta de um não-começo e um não-fim que nos conduzem ao tema da temporalidade. Como na citação no início dessa análise, o narrador Saulo repete as mesmas palavras: “Venham, homens do continente, eu os espero, estou esperando-os!” (ibid., p. 147). Anuncia o corpo de Daniel, ao pé da torre, e completa: “Mas antes verão na praia, logo que desembarcarem, uma pequena ostra que as ondas há pouco jogaram na areia e que as aves assustadas rodeiam mas não conseguirão abrir...” (ibid.).

O procedimento adotado por Lopes para tematizar o tempo e sua infinitude consolida-se, ao final, com a imagem de Marcela-Ilha ou Marcela-Ostra. Esses dois objetos, em sua concretude, carregam em si a representação do impenetrável, do não-começo e do não-fim. O corpo de Marcela não retorna, mas

perpetua-se nessas imagens que, ao iconizarem a personagem, tornam-se também ícones da problemática do tratamento dado ao elemento temático – o tempo.

Essa intenção está retratada no último parágrafo da narrativa: “Manhã manhã de mais uma era que finda e reinicia no roldão das horas e do vento,” (ibid.). A narrativa foi finalizada com a mesma construção fraseológica que introduziu (no início da narrativa, p. 3) o ponto de vista de Saulo, o duplo de Marcela que se perpetua no cronotopo da Ilha dos Afogados. Essa voz, que de início fora considerada estranha, revela-se mais tangível no final. Essa voz que se inseriu na narrativa por meio de uma vírgula, encerra-a (se podemos afirmar que é encerrada), com as mesmas palavras, com a mesma vírgula. Assim, o fim pode configurar-se como um recomeço, o início como um fim, ou a narrativa como uma representação que não tem princípio nem fim.

Esse procedimento adotado por Lopes coloca-nos diante de duas questões. A primeira remete-nos à acronia (Nunes, 1988), pois além do passado e do presente fundirem-se interminavelmente, elidindo-se mutuamente, o tempo da história não se encontra em uma época determinada, sendo norteado por aspectos temporais e atmosféricos como mostram expressões tais como “manhã manhã” e “princípio de longa noite ou fim do longo dia?” (referidas nas páginas 53 e 79, respectivamente), que conduzem à idéia de infinitude.

A segunda questão liga-se ao problema do quadro-fronteira que, na arte verbal, é constituído pelo princípio e pelo fim. Para Lotman (1978), são essas duas categorias, quando marcadas mais ou menos acentuadamente, que vão exercer o papel modelizante do texto. Sendo a obra artística algo finito que representa algo infinito, temos nessa representação o conflito entre fabuloso e mitológico; o primeiro tende à destruição do quadro-fronteira e o segundo liga-se a ele.

De maneira geral, na representação artística, em uma forte marcação do princípio reside o sistema de codificação do texto, enquanto na marcação do fim está sua mitificação. Mas Lotman (1978) ressalta que em arte a multiplicidade de normas existe em função do objetivo de criar e sendo assim, no processo de criação, podem existir transgressões, desvios que criam novas possibilidades que vão se tornar significantes. Estamos diante da questão forma *versus* conteúdo: “o pensamento de um escritor realiza-se numa determinada estrutura artística, de que ela é inseparável.” (ibid., p. 39).

Lopes, no processo de criação de *A ostra e vento*, adota uma variante significativa. Ao optar pela não-marcação do princípio e do fim, intensifica a relação dual entre o mitológico e o fabuloso, tornando indissolúvel a forma de representação e o conteúdo representado: tematiza a questão temporal (o que seria impossível em uma estrutura propriamente lingüística), ao cancelar a idéia de começo e de fim, em uma estrutura em que o conteúdo realiza-se pelo princípio da circularidade.

2.4 Um cineasta: Walter Lima Júnior

Walter Lima Júnior, carioca nascido em 1938, estreou no cinema no fulgor do Cinema Novo, como assistente de direção de Glauber Rocha, em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Cinéfilo inveterado, desde a infância em Niterói, foi crítico de cinema antes de entrar definitivamente para o set. É assim que se expressa, em entrevista a Beth Formaggini (2000):

Deus e o diabo na terra do sol tem uma felicidade, ou melhor, um entusiasmo... É o filme mais entusiasmado da minha geração. É uma energia... Para mim certos filmes deveriam ser vendidos na farmácia para que as pessoas tomassem uma dose. Como *Cantando na chuva*. Toda vez que você estivesse deprimido, iria na farmácia sem receita e diria: – me dá um Cantando na Chuva aí, uns rolinhos, qualquer pedaço do filme. Tem vários filmes assim: de pirata, faroeste, filmes de Godard, Jules e Jim do Traffaut. Tem isso em filmes do Pasolini, do Rossellini, do Fellini. Eles passam para o público uma afetividade, um mistério, o perfume do filme. Você não sabe direito o que que é – é a alegria, o entusiasmo.

Lima Júnior conquistou, ao longo de 41 anos (seu primeiro longa-metragem – *Menino de engenho* é de 1965), *status* de uma produção que se pode dizer independente. Independente no sentido de que, em plena égide do Cinema Novo, não se prendeu ao novo ideal que propunha realizar-se com “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” e empolgava-se com o neo-realismo. Esse gênero de cinema voltava-se para a realidade brasileira, com produções pouco dispendiosas que deviam se adequar à situação social da época, para criar uma nova e revolucionária linguagem cinematográfica; outra proposta (do Cinema Novo) era a realização em cenário aberto, natural, a exemplo de *Rio, 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos.

Em sua estréia como Diretor de longa-metragem, com a adaptação de *Menino de engenho*, romance de José Lins do Rego, Lima Júnior inicia uma trajetória própria, ao conferir a seu cinema um toque clássico, que o acompanhará, grosso modo, por toda sua produção: em pleno Cinema Novo, descarta, de certa forma, a postura vanguardista, deixando-se influenciar por Humberto Mauro¹¹ (de quem resgata a herança) e o cinema americano.

¹¹ Humberto Mauro (1897-1983), diretor mineiro cujos filmes foram realizados entre 1925 e 1974, utilizava-se de uma temática simples para falar sobre o meio rural brasileiro, mas não descartando a técnica e a modernidade. *Ganga bruta* (1933), um dos seus filmes mais conhecidos e reconhecidos, produção do cinema mudo, tratou com lirismo problemas nacionais. Criou uma obra autoral, sem influência da estética estrangeira, tornando-se referência para a escola do Cinema Novo.

David Bordwell, no seu ensaio “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos” (2005, p. 279), afirma que

entre todos os modos narrativos, o clássico conforma-se mais claramente à “história canônica”, postulada como normal, em nossa cultura, pelos estudiosos da compreensão da história. Em termos da fábula, a aposta no personagem como agente de causa e efeito e a definição da ação como a perseguição de um objetivo são aspectos salientes do formato canônico.

Se atentarmos para a filmografia de Lima Júnior, mais especificamente nas produções que poderiam ser entendidas como clássicas, no sentido de uma narratividade mais linear, constataremos que o cineasta não seria, exatamente, um clássico no sentido *lato* do termo. Vejamos o que afirma Bordwell (*ibid.*, p. 282):

Um segmento clássico não é uma entidade lacrada. Ele é espacial e temporalmente fechado, mas casualmente aberto, operando para fazer avançar a progressão causal e abrir novos desenvolvimentos. O padrão desse “momentum para frente” é bastante codificado. A seqüência montada tende a funcionar como um resumo transicional, comprimindo um desenvolvimento causal único, mas a cena de personagens em ação – edifício central da dramaturgia hollywoodiana clássica – é construída de maneira mais intrincada. Cada cena apresenta etapas distintas. Inicialmente temos a exposição que especifica o tempo, o lugar e os personagens relevantes – suas posições espaciais e seus estados mentais atuais (geralmente resultado de cenas anteriores). No meio da cena, os personagens agem no sentido de alcançar seus objetivos: lutam, fazem escolhas, marcam encontros, determinam prazos, planejam eventos futuros. No curso de sua ação, a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para desenvolvimento futuro. Uma linha de ação, ao menos, deve ser deixada em suspenso para servir de motivação à próxima cena, que retoma a linha deixada pendente (freqüentemente por meio de um “gancho de diálogo”). Daí a famosa “linearidade” da construção clássica – aspecto que não é característico dos filmes soviéticos de montagem (que

seguidamente se recusam a demarcar as cenas com nitidez) ou da narração do cinema de arte (com seu jogo ambíguo entre subjetividade e objetividade).

A narrativa cinematográfica de Lima Júnior, analisada nessa perspectiva de Bordwell, de maneira geral, vai incorporar alguns traços do cinema clássico e romper com outros. O *corpus* em estudo – *A ostra e o vento* – é um bom exemplo dessa questão. Não é um cinema de montagem propriamente dito, mas o tratamento que o cineasta dá às questões espaço-temporais quebra a linearidade pretendida pelo clássico.

Contudo, Lima Júnior não descartou, totalmente, o gênero experimental. *Brasil ano 2000* (1968) é um filme em que o Diretor brinca com a idéia de futuro, influenciado pelo movimento tropicalista; é a opção por um caminho simbólico, para dizer o que não podia ser dito devido ao momento político altamente repressor, que havia silenciado o Cinema Novo. É com esse filme que o cineasta rejeita a classificação de lírico, mesmo que a emoção seja a grande estrela de toda sua produção cinematográfica.

A lira do delírio (1973) é um filme que instaura a busca de uma linguagem própria, que pudesse processar um desvio nas normas da narrativa fílmica: é o primeiro filme do cineasta que chama a atenção pela forma com que o tempo é trabalhado. Com filmagens realizadas no carnaval do Rio de Janeiro, daquele ano, segundo Carlos Alberto Mattos (2000), *A lira* contém experimentações que,

se por um lado rompem com a linearidade do tempo e do discurso, por outro se reorganizam numa linha alternativa de continuidade e clareza. É como se a transgressão instaurasse uma norma, informada por recursos de poesia como metáfora, as rimas e as flutuações do sentido.

Na mesma linha das experimentações com o tempo, estão *Joana Angélica* (1978) e *A ostra e o vento* (1997), objeto deste trabalho. Se em *A lira*, conforme atesta Mattos (2000), “o carnaval não era mero flashback, mas uma instância oscilante, que tanto podia ser memória, como premonição, ou delírio”, em *A ostra*, o tempo caracteriza-se como o elemento capaz de processar o sentido do filme, constituindo-se na “sua matéria dramática”, tão bem trabalhada por meio de mudanças de luz, em um jogo cromático que havia sido experimentado, com riqueza de linguagem, já em *Inocência* (1982). Este último, um dos grandes filmes do cineasta, quer pela delicadeza dos tons, quer pela música que a eles se associa, numa feliz adaptação.

Em *Joana Angélica*, o momento presente interpenetra a História e em *Menino de engenho*, no início, são mostradas cenas do futuro pelas quais se antecipa a decadência que está por vir, refletindo sobre o papel do tempo que incide sobre a vida. Em depoimento de 1999, a Lúcia Nagib (2002, p. 273), afirma:

Desenvolvi uma relação especial com o tempo, porque cinema é a arte do tempo, o ato de “esculpir o tempo”. O cinema tem muito a ver com a realidade cinética, que é recriada através de imagens. Não sou uma pessoa linear, aceito com naturalidade a relativização do tempo, o fato de alguém estar em vários lugares ao mesmo tempo, realidades e dimensões múltiplas. Não diria que isso veio com a idade, pois quando fiz *Brasil ano 2000*, aos 27 anos, já estava criando uma metáfora do tempo.

Lima Júnior firma-se como realizador de várias adaptações literárias, em produções que sempre refletiram uma leitura muito pessoal e que acabam por conferir um caráter, de certa forma, autoral. Para Mattos (2000):

cada filme de Walter introduz ou enfatiza algumas questões constantemente retomadas no conjunto de sua obra. (...) Assim foi com as adaptações *Inocência* (1982), *O monge e a filha do*

carrasco (1994) e *A ostra e o vento* (1997), todas fruto de um envolvimento radical do cineasta com a obra literária e consigo próprio. No caso de *Inocência*, ele modernizou e agregou complexidade psicanalítica a um roteiro inicial de Lima Barreto (o realizador de *O cangaceiro*); em *O monge e a filha do carrasco*, condicionou sua participação no projeto à liberdade para reescrever completamente a transposição.

Em relação aos temas, são muitos os explorados na vasta filmografia de Lima Júnior. A mostra *Inocência e delírio – o cinema de Walter Lima Júnior*, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em sua homenagem, no Rio de Janeiro, em 2000, bem comprova essa questão. Os textos apresentados por críticos e estudiosos do cinema nos dão conta dessa multiplicidade de possibilidades: Eduardo Valente, em “Um cineasta e seu país”, ressalta a ligação existente entre o Diretor e o Brasil, o que considera uma inserção que se aprimora a cada filme. Ismail Xavier, em “Walter Lima Júnior, o ano 2000 e a ilha dos patriarcas”, sublinha, em vários de seus filmes, a relação de família, a ordem patriarcal e questões de orfandade que estão presentes desde *Menino de engenho*. Carlos Alberto Mattos, em “Um cinema que quer ser música”, aborda sua formação musical, que se mostra em vários de seus filmes, fazendo da música um interlocutor importante. O próprio cineasta, ao refletir sobre sua obra, faz, ainda a Nagib (2002), a seguinte reflexão sobre um dos temas por ele explorados:

Ao percorrer minha obra, desde *A lira do delírio*, passando por *Inocência* e *Ele, o boto*, até *O monge e a filha do carrasco* e *A ostra e o vento*, percebo que a figura feminina me atrai em particular. Apesar das limitações impostas pela sociedade, as mulheres se apresentam como figuras muito definidas, muito claras, muito objetivas naquilo que querem.

Assim é o cinema de Lima Júnior: constituído por uma variedade de temas e gêneros, que transita da abordagem experimental ao corte mais clássico. Mas,

para este trabalho, nos deteremos, particularmente, em *A ostra e o vento*, cuja técnica de elaboração da matéria do tempo, bem marcado pelos efeitos cromáticos, torna-se objeto deste estudo.

2.5 O filme: oposições binárias na abordagem do tempo

Quando discorremos sobre Lima Júnior e sua produção cinematográfica, constata-se antes de tudo um estilo de fazer cinema de forma independente, sem prender-se a uma determinada linha, podendo enveredar-se por um gênero mais clássico ou adotar posturas experimentais. Iniciou-se, e de certa forma fez-se, na escola do Cinema Novo (cf. p. 86), mas não se prendeu a ele. *Menino de engenho* (1965) é sua estréia em direção de longa-metragem, bem como o início de um rico trabalho que optava, também, pelo roteiro adaptado de textos literários, conforme referido à página 89. Podemos considerar, ainda nessa linha, *Ele, o boto* (1987), roteiro baseado em uma lenda do folclore popular brasileiro, que dialoga, de forma criativa, com a tradição.

Lima Júnior vem da última geração de cineastas, assim como Nelson Pereira dos Santos, entre outros, formados da tradição literária para o Cinema Novo, em que o trabalho com adaptações literárias (que não são poucas no cinema brasileiro) distancia-se da banalização. Temos, a exemplo disso, *Inocência* (1983), uma das grandes criações do diretor, que concerta um grande diálogo, não só com a literatura, mas também com a música e a tradição sertaneja, criando um forte vínculo entre texto oral, música e imagem. Segundo Machado (1997, p. 111),

A adaptação de Lima Jr., elogiada por muitos de nossos críticos, é exemplar não só pelo tratamento que deu ao texto literário enquanto filme, mas sobretudo pelo fato de criar um espaço audiovisual significativo no conjunto da produção cinematográfica brasileira, seja pelas relações apresentadas do ponto de vista da imagem, seja pelo diálogo com a tradição cultural mais ampla: a literatura, o próprio cinema, o teatro e a música.

Nesse filme, a câmera perfaz um movimento lento, demorado, fixando-se ora na paisagem, ora nas personagens, traduzindo assim, do livro para a tela, o olhar do narrador interno que acompanha todas as ações. A trilha sonora, organizada por Wagner Tiso, particularmente a música *Azulão*, de Jayme Ovalle e Manuel Bandeira, que estabelece uma relação direta com os aspectos cromáticos do filme, associa-se a outros elementos, constituindo-se em importante portadora de informação, nessa transposição: traços marcantes do Romantismo, nesse caso fixados principalmente na integração do homem à natureza, serão dados ao espectador por meio da bem cuidada fotografia (cujos créditos pertencem a Pedro Farkas¹²), que tinga o filme de delicados matizes; tanto pode ser a roupa branca de Inocência que se banha de azul, a noite de lua cheia azulada ou a borboleta azul (metáfora de Inocência) que pousa, em plano fixo, na cruz sobre a sepultura de Cirino.

Para Mattos (2002, p. 272), em *Inocência*, “o código básico manifesta-se nas cenas noturnas, girando em torno da oposição entre a luz amarela e quente (febril e aprisionada) dos interiores e a claridade azulada e fria (romântica e libertadora) do luar”. Ainda no que se refere à luz, em depoimento a Flávio de Mattos, Pedro Farkas faz a seguinte observação (Mattos, *ibid.*): “Em *Inocência*, a iluminação não é feita por acaso, mostrando simplesmente os lugares onde a luz bateu. Ao

¹² O fotógrafo Pedro Farkas, após *Inocência*, foi o responsável pela Direção de fotografia em mais três filmes de Lima Júnior: *Ele, o boto* (1987), *O monge e a filha do carrasco* (1996), *A ostra e o vento* (1997), objeto deste trabalho. Em todos esses filmes, entre direção e fotografia estabeleceu-se uma parceria em que a luz exerce grande importância narrativa.

contrário, é a luz que vai aonde tem que chegar, aos pontos que têm que ser vistos.”.

Em sintonia com o diretor de fotografia, com quem partilhava concepções sobre iluminação, também em depoimento a Flávio de Mattos, Lima Júnior registra a importância que a luz exerce em seu cinema:

Eu não acho que a luz seja meramente a tradução de um roteiro ou de uma intenção para a tela. A luz é um forte condutor da narração. Ela é um potencial de recriação de atmosfera insubstituível (...). Para mim, luz é poesia, uma forma de sugestão. Trabalhar a luz é uma forma de se criar além do texto, além da representação. Ela é a possibilidade que existe de o cineasta assinar o filme. Eu posso interferir na minúcia do trabalho do ator, no roteiro, nisso ou naquilo, mas a hora de determinar a luz é o momento máximo da criação de um filme. Através da luz eu posso criar tudo. Com o discurso, não. (Mattos, 2002, p. 272)

A ostra e o vento apresenta-se em uma narrativa mais complexa, em que o discurso faz-se “com *flashbacks* dentro de *flashbacks*” (ibid.). Nesse filme, elementos cinematográficos são empregados para processar os deslocamentos temporais; mas, entre eles, a iluminação, ou melhor, a mudança de luz exerce um papel significativo para a constituição da linguagem. Como o cinema é uma arte, também, da imagem, a força da fotografia móvel, projetada instantaneamente, provoca no espectador um impacto maior do que aquele que seria provocado pela palavra, na literatura.

O romance de Lopes, assim como o filme a cujo roteiro deu origem, explora a temática do tempo. Em sua análise, neste capítulo (cf. item 2.3), foi apontado que o deslocamento do narrador, no tempo e no espaço, faz-se sem a preocupação com referências extradiscursivas. As vozes que emergem de tempos e espaços

diversos, bem como o cancelamento do princípio e do fim, com a intenção (talvez) de eliminar o quadro-fronteira que separa o mundo representante e o mundo representado, conferiram ao texto do romance um princípio de circularidade, que coloca a questão temporal como o grande tema do livro.

No filme, o elemento tempo também se sobressai com grande relevância, mas, em uma arte em que predominam o visual e o sonoro, o processo de codificação da linguagem, a ser dominada pelo espectador, deverá adotar procedimentos adequados para sua modelização.

Assim como no romance, no texto fílmico haverá uma interpenetração do presente e do passado. Para tratar essa questão, torna-se pertinente a referência ao emprego de pares opostos, o que caracteriza o modelo de abordagem mitopoética do tempo (e do mundo), representado pelo simbolismo binário (Ivanov, 1979).

A ostra e o vento organiza-se por meio de pares binários opostos, em torno dos quais poderá ser traduzido o sentido do filme. Entre esses pares, alguns interessam-nos particularmente, como: claro *versus* escuro, dia *versus* noite (o que poderia ser traduzido em luz diurna *versus* luz noturna) e, ainda, associando-se a eles, passado *versus* presente.

Contudo, consideramos pertinente para a análise a abordagem de outros pares que se poderão somar aos demais, contribuindo para a verificação pretendida. No texto organizam-se pares de opostos significativos, em torno dos quais constrói-se, também, sua poética: ilha *versus* continente; alto (farol/casa) *versus* baixo (cabana); o eu (Marcela) *versus* o outro (o duplo Saulo).

Em relação ao par binário ilha x continente, constata-se que os seres que habitam a Ilha dos Afogados, por motivos diversos, não têm acesso ao continente, que se torna distante ou mesmo inacessível. José e Daniel fogem, de ilha em ilha, tentando apagar fatos passados que marcaram suas vidas; questões nebulosas que compõem a trama de mistério. Para Marcela, que se vê obrigada a permanecer ali, o continente torna-se um sonho angustiante. É tão imensa sua solidão que cria um duplo de si, com o qual trava grande embate e em torno do que gira toda a intriga, colocando a personagem no limiar entre lucidez e loucura. Roberto, de origem desconhecida, desamparado e excluído do continente, encontra na ilha o espaço para sua solidão.

Esses personagens vão viver, entre si, um conflito de grandes proporções, sendo o elemento espacial significativo, pois há uma limitação dentro da limitação¹³. José, o faroleiro responsável, ocupa posição no alto: a casa e o farol, de onde governa os acontecimentos. Daniel, e depois Roberto, ocupam a cabana, na parte baixa. Têm acesso ao farol somente para fazerem o trabalho de limpeza. A cena de número 34¹⁴ bem registra essa oposição. Em tomada interna, diurna, no passado, Daniel está varrendo a entrada do farol, quando José, rumo ao topo, passa por ele, provocando-o, com movimento dos pés, em relação à qualidade da limpeza.

A única tentativa, concreta, de Daniel, no sentido de atingir o topo do farol, será registrada na cena de número 81. Nela, os acontecimentos já estão de certa forma descortinados em sua memória. Em um gesto de extremo esforço, tenta impedir que o farol apague-se, para reverter o desenlace que se lhe afigura trágico. Cansado de subir as escadas, para respirar ar puro, vai até a varanda que cobre o

¹³ A ilha pode ser entendida como um espaço circular limitado, mas ao mesmo tempo infinito. É o espaço onde essas vidas volteiam, para usarmos a terminologia empregada por Lopes, no livro, presas do tempo e do espaço.

¹⁴ Toda a marcação numérica das cenas do filme, referida neste trabalho, tem como fonte *A ostra e o vento*: roteiro cinematográfico (LIMA JÚNIOR, 1997).

farol, onde tomba, vítima de intensa dor no peito, sem atingir seu objetivo: o ponto mais alto do farol e da ilha.

Marcela é o único personagem que transita de um espaço a outro. Apesar do domínio que o pai exerce sobre ela, e das restrições que lhe são impostas, a garota desenvolve mecanismos de defesa, criando seu próprio espaço, mesmo que seja o do imaginário. Estabelece com a natureza uma relação de aproximação e de cumplicidade e, embora esteja presa nos limites da ilha, consegue escapar: tanto pode estar na casa, no farol, na cabana, na praia, nas pedras, no morro, na gruta. Na cena de número 26, a garota traduz bem sua relação com a ilha e a natureza. Ao receber ordem do pai para que vá para casa, responde-lhe: “A minha casa agora é a ilha toda!”. Uma vez que não lhe é permitido ultrapassar esse limite, Marcela vai gradativamente incorporando-se ao único espaço que lhe resta, até integrar-se a ele.

Mas há de se ressaltar que nenhum outro personagem encarna tão bem a oposição ilha *versus* continente. Marcela ainda menina, sem nenhuma possibilidade de autonomia, foi levada para ali, onde permaneceu até tornar-se adulta; não pode romper seus limites (os demais personagens, ainda que presas de seu passado e destino, poderiam fazê-lo), tal a repressão exercida pelo pai sobre ela.

Retomemos, porém, os pares binários opostos que consideramos essenciais para a compreensão do processo narrativo do filme. A antítese claro-escuro é traduzida pela iluminação, em forma de luz diurna e luz noturna, realizadas em cenas que narram fatos ocorridos no dia ou na noite; são fatos passados que conflitam com os do presente, em um mesmo espaço. É essa linguagem, configurada pela transformação da luz, que, em grande medida, irá inserir o espectador no universo diegético do filme, introduzindo-o no domínio da narrativa e processando sua compreensão dos acontecimentos.

Duas cenas são fundamentais para que se processe a passagem presente/passado e permita ao espectador o domínio da linguagem utilizada. Uma delas, a de número 16, pode ser considerada uma das mais poéticas de toda a narrativa fílmica. Nela, além do jogo claro/escuro que remete ao passado/presente, associam-se os sons das ondas do rádio, pelo qual se faz a comunicação ilha-continente, e a música cantada por uma voz feminina, distante. Essa é uma cena interna, diurna, em que Daniel tenta consertar o aparelho transmissor para que se restabeleça a comunicação que se encontra interrompida. Os sons das ondas da sintonia, reproduzidas, levam-no a algum lugar do passado, ao lado de Marcela, quando irrompe a música já referida. Processa-se então um jogo de claro-escuro. Ao som da música, o rosto da garota é iluminado pela luz, azul, intermitente do farol. O clima mágico é quebrado pela chegada de José, vestido de negro, cuja silhueta, à porta, funde-se à escuridão. Quando a luz do farol, em seu giro circular, afasta-se para perfazer outra volta, o personagem é envolto em sombras, destacando-se somente o facho de luz do lampião que coloca à frente do corpo¹⁵.

Quando a câmera volta a focalizar, em detalhe, a mão de Daniel, a ação é novamente diurna, retomando o tempo presente com a entrada, em cena, dos marinheiros que retornam da praia.

A segunda cena mencionada é a de número 19. Pepe, o provedor, convida Daniel a ler algo estranho no livro de registros de José. Quando o personagem senta-se, a câmera gira, em movimento circular, aproximando-se de Daniel, até focalizar, em detalhe, o registro escrito. Ao mesmo tempo em que a câmera gira, a luz diurna vai transformando-se em luz noturna. Ouvimos a voz off de José e quando o movimento circular da câmera completa-se o personagem está sentado à mesa, compondo a ação. Daniel e José, no passado, travam uma discussão pelo fato de o primeiro estar lendo as anotações do livro de registros. A luz agora vai,

¹⁵ Nessa cena é mostrado, pela primeira vez, o confronto entre José e Daniel, tendo como origem a luta pelo afeto de Marcela.

gradativa e lentamente, retomando seu estágio diurno. O tempo é novamente presente e Daniel olha fixamente para a cadeira vazia onde José encontrava-se.

O filme está dividido em três partes: na primeira, o espectador é colocado diante de um clima de mistério; é quando Daniel e os outros marinheiros procuram pelos habitantes da ilha, desaparecidos. Muitos “nós” serão instalados na narrativa fílmica, o que gera medo e tensão nos personagens que se sentem presas de uma força estranha. Nessa parte do filme, são os movimentos de câmera, bem calculados, lentos e precisos que instalam o clima de mistério e tragédia que envolve a ilha.

Na segunda parte, prevalece o tema das relações humanas; os habitantes, suas angústias, seus conflitos e medos. Nessa parte evidencia-se, também, a relação de Marcela com a natureza, que é traduzida em várias cenas. Na de número 31, a garota lamenta o destino das ostras (são violadas e jogadas fora), identificando-se a elas e distanciando-se dos demais personagens. A primeira menstruação de Marcela é reproduzida na cena 33 e tem por móvel a ação do vento (Saulo).

A seqüência de três cenas externas, no passado, mostra por meio do *raccord* a gradação da luz, sendo que nas duas primeiras está expressa, também, a relação de Marcela com a natureza. A de número 35, sob a luz clara do dia, a garota deitada sobre o penhasco, observada pelos pássaros (na sua imaginação), entrega-se ao vento, em desejo incontido. Na cena 35A, sob a luz tênue do sol que se põe, imita o vôo rasante dos pássaros, correndo pela extensão da praia. Em seguida (cena 36), o espectador encontra-se diante de um luar de intenso azul que divide, com o farol iluminado, o domínio da noite escura.

Na terceira e última parte do filme, as ações voltam-se para a realização de cenas que mostram o descontrole dos habitantes da ilha. A possibilidade de entendimento vai se esvaindo; prevalece a desconfiança mútua entre todos. Prevaecem sentimentos como a angústia, a solidão, bem como os opostos amor e ódio, que traduzem a natureza humana. Não há nenhum compromisso com a narrativa cronológica, e os sentidos do filme configuram-se por meio da montagem que rompe, radicalmente, com a linearidade temporal. Há uma predominância de cenas noturnas, no passado, que em muitos momentos são interpenetradas por cenas também noturnas, mas no presente, questão que evidencia o tempo como elemento temático importante.

Como no livro, no filme o personagem Daniel instala-se como o principal narrador. A própria narrativa traz à cena imagens do passado que serão evocadas, predominantemente, pelas lembranças do personagem: o fio de sua memória é que dita a seqüência dos eventos diegéticos; por isso os fatos surgem sem nenhuma preocupação com a ordem cronológica.

Marcela, por meio de seu diário, investe-se, também, como narrador, em algumas cenas do filme. Contudo, a partir do momento que Daniel encontra esse diário e assume sua guarda, os fatos que dele advêm são intermediados pelo velho faroleiro (mesmo que apareça a voz off da garota), que, ao processar a leitura, ativa lembranças para atar os nós dos fatos ocorridos.

A câmera, no início do filme, atua também como um narrador. É por meio de seu movimento que são descritos aspectos topográficos da ilha, que é apresentada. É também por meio dela, antes de Daniel e de qualquer um dos marinheiros, que o espectador toma conhecimento do diário de Marcela. Por três vezes ele é mostrado (nas cenas de número 2, 7 e 11), mas é encontrado por Daniel somente na cena de número 13, devido ao ruído que o vento provoca em suas folhas. Em

relação ao diário, a câmera volta a atuar, como narrador, somente nas últimas cenas do filme: na de número 82, quando o velho faroleiro tomba na torre e o caderno cai (no mesmo lugar onde fora encontrado), e na de número 83, quando o vento volta a folheá-lo.

Saulo, no romance de Lopes, atua como um importante narrador, dividindo com Daniel a responsabilidade da condução dos eventos diegéticos. No filme de Lima Júnior, esse personagem sem corpo não se configura como tal. Manifesta-se, sim, como uma força viva da natureza – o vento, interferindo na vida das pessoas. É sob a ação de Saulo que Lima Júnior traduz para o filme cenas importantes como a de número 13, já referida, em que faz passar ruidosamente as folhas do diário para que Daniel o encontre; a de número 32, quando acontece a primeira menstruação de Marcela; na cena de número 77, não permite que os gritos de apelo da garota, para que José volte do mar, sejam ouvidos por ele.

O uso da luz como uma forma de linguagem é de grande relevância na narrativa do filme, sendo esse procedimento bem marcado desde o princípio. Na primeira cena, quando é iniciada a apresentação do filme, a primeira imagem que se vê é a do farol que, em seu giro habitual, lança luz sobre a ilha e o mar. Essa luz interrompe-se e a noite envolve a paisagem. É esse o fato motivador do retorno do personagem Daniel à ilha, em busca de respostas para o que teria ocorrido.

A luz do farol governa a vida dos habitantes da ilha e incide sobre tudo e sobre todos. Manter a luz acesa é o grande desafio para José, que não permite que ninguém exerça essa função. A cena número 23A (passado), em que José não permite que a filha vá ao continente, evidencia o conflito entre os personagens.

Essa atitude é motivadora da partida de Daniel da ilha¹⁶. É possível inferir que o elemento luz também provocou a partida de Daniel, no passado. A desconfiança do faroleiro em relação a seu ajudante não lhe permitiu acesso ao farol, nem seu controle. Ao propor tomar conta do farol, na ausência de José, este lhe responde que não sabia transferir responsabilidades e completa: “Eu não confio em você.”, o que leva Daniel à decisão: “Se eu não posso ajudar você nem nesse assunto, eu vou embora!”.

A luz simboliza a possibilidade da vida, da continuidade; por isso, manter o farol permanentemente aceso é o grande desafio, pois a ausência dessa luz pode ser o prenúncio da desgraça iminente. Essa dependência dos habitantes em relação à luz do farol está, também, representada na cena 62, quando José acorda no meio da noite e desespera-se ao ver que a ilha está imersa na escuridão. A medida de sua aflição, nesse momento, contrasta com a do grande alívio que sente quando consegue acender o farol, que volta a projetar sua luz intermitente, restabelecendo a tranquilidade.

Daniel permanece na ilha com o objetivo de manter o farol aceso e retroceder os acontecimentos no tempo, para salvar Marcela. No filme, no espaço bem marcado pela mudança de luz, processa-se a fusão do passado e do presente. Quando na cena de número 82, Daniel tomba sem forças, o diário que escapa de suas mãos vai se abrigar no mesmo espaço onde fora encontrado, remetendo-nos a uma estrutura circular.

A ilha torna-se o espaço privilegiado para a representação dos acontecimentos e nesse espaço o mistério continua. O espectador tem a sensação de que esse

¹⁶ Nesse momento, instala-se, em definitivo, o conflito: Daniel deixa a ilha e Marcela (cena 26) rebela-se e assume abertamente o que até então guardava consigo: a existência de seu duplo Saulo. Isso vai provocar o desespero em José, que sente perder o controle sobre a menina e a ilha.

cenário limitado é ao mesmo tempo infinito, pois nele passado e presente se sobrepõem.

No romance de Lopes, os corpos dos habitantes da ilha desaparecem e Daniel cai ao pé da torre. Mas a voz narradora de Saulo anuncia uma pequena ostra que as ondas lançaram na areia; da forma como iniciou, concluiu a narrativa: por um não-fim que é marcado pela vírgula.

No filme, os corpos de José e Roberto são encontrados na praia, mas não o de Marcela. Lima Júnior realça assim a posição do personagem; nesse aspecto, com esse procedimento, traduziu, e ampliou, os sentidos que Lopes configurou por meio da palavra. Na linguagem cinematográfica, a fusão Marcela-ilha (cena 83) intensifica-se e concretiza-se com recursos da fotografia, provocando uma forte impressão no espectador: Marcela é iconizada na imagem da ilha e nela materializa-se, deixando-nos a reflexão sobre o tema da infinitude do tempo e de sua circularidade.

Considerações Finais

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste trabalho originou-se de um questionamento surgido face às questões de recepção de um texto literário e de sua correspondente adaptação fílmica, quando são ignoradas as especificidades de uma linguagem para substituí-la por outra, levando-se em consideração apenas questões de conteúdo, rebaixando a relevância dos aspectos formais e estruturais que constituem uma obra de arte.

Analisar os objetos deste estudo – o romance *A ostra e o vento* de Moacir C. Lopes e o filme homônimo de Walter Lima Júnior – à luz da comparação, partindo do conceito semiótico de modelização, possibilitou-nos observar os procedimentos composicionais empregados em cada modelo de arte.

A questão do dualismo forma *versus* conteúdo contribuiu para que se entendesse a relevância da estrutura artística apresentada, que é diretamente associada à complexidade da informação transmitida. Assim, tanto no livro quanto no filme, ressaltou-se o tempo como o principal elemento temático, devido à presentificação do passado da história. Contudo, no livro e no filme, as questões temporais foram organizadas em torno de princípios de criação que se adaptam às especificidades de cada sistema modelizante.

A questão temporal nos dois modelos de arte – livro e filme – ganha uma outra dimensão ao ser inscrita no espaço, fazendo de um espaço limitado, a Ilha dos Afogados, um espaço do tempo infinito. Assim, livro e filme, mesmo adotando procedimentos composicionais adequados para cada uma dessas linguagens, conseguem destacar o tempo como o principal elemento do tema.

Para tal, no livro, a voz narradora exerceu papel fundamental. Ao abster-se do compromisso com a marcação de índices retrospectivos, o que cria um desvio significativo, o espaço perde seu caráter estático e ganha movimento contínuo com os principais narradores: Daniel, pelo fio interminável de uma memória que se perpetua; e Saulo, por sua própria condição de ser criado pela projeção de outro personagem (Marcela), que se perpetua na ilha e em tudo que a constitui, configurando-se como a materialização de uma memória e de seu tempo infinito.

No filme, a luz constitui-se, também, na grande parceira para o registro de uma memória que permanece, fazendo com que o espaço da ilha adquira mobilidade, configurando a circularidade ou infinitização do tempo. Junta-se à luz, a força da imagem instantânea no cinema, realizada pela fotografia móvel. No filme, duas cenas são elucidativas para a compreensão do tema: a imagem do diário de Marcela, que ao escapar das mãos do personagem Daniel, que tomba na torre, cai no mesmo lugar onde fora encontrado; e a imagem da ilha, na cena final, que iconiza o personagem Marcela. Essas duas imagens colocam-nos diante da questão da infinitização do tempo e processam as amarras desse tema.

No livro, o conceito de moldura foi, também, essencial para que se entendessem os desvios provocados no processo criativo, em que o cancelamento da idéia de começo e de fim incide diretamente sobre a temporalidade, fazendo com que o mundo representante, finito, adote o princípio da circularidade, almejando tornar-

se infinito como o mundo representado, buscando desvios para criar suas próprias regras.

Reiteramos que o tratamento dado às questões temporais, que carregam paralelamente as espaciais, faz com que o tempo constitua-se, também no filme, como a principal matéria dramática. A análise por meio de pares binários opostos, como claro *x* escuro, luz diurna *x* luz noturna, revelou uma escolha consciente de criação, para tematizar o tempo.

Nosso objetivo foi apreender os significados possíveis dos elementos filmicos explorados por Walter Lima Júnior. Por meio da linguagem cinematográfica, o cineasta conseguiu um efeito mágico, em uma narrativa em que se articulam a narração figurativa, a verbal (voz off), a sonora, estabelecendo relações complementares de maior complexidade na construção da significação.

Foi possível observar que por meio do processo de recodificação um texto não morre e ganha mais vida em outro sistema de cultura. A isso Mikhail Bakhtin denominou de encontro dialógico entre culturas: cada uma conserva sua unidade, mas enriquecem-se mutuamente. Assim a adaptação cinematográfica de *A ostra e o vento* possibilitou a releitura do texto do romance, conferindo-lhe novos sentidos.

Referências

Bibliográficas

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANO PASSADO EM MARIENBAD, O (Anne dernière à Marienbad, L').
Direção: Alain Resnais, França, 1961.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2. ed. Rio de Janeiro/
Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1977.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOOTH, Wayne. *A retórica de ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". Tradução de Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria do cinema contemporâneo*. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005. v. I. p. 277-301.

CRANES ARE FLYING, THE (Letyat Zhuravli). Direção: Mikheil Kalatozishvili, Soviet Union, 1957.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FORMAGGINI, Beth. *Duas ou três coisas que sei dele*. Catálogo da mostra *Inocência e Delírio*. CCBB/Rio, nov-2000.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

INOCÊNCIA. Direção: Walter Lima Júnior, Brasil, 1983.

IVANOV, V. V. “O papel das oposições binárias na abordagem mitopoética do tempo”. Tradução de Aurora F. Bernardini. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 221-223.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 2. ed. Coimbra: Armênio Amado, 1958.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989.

LIMA JÚNIOR, Walter. *A ostra e o vento: roteiro cinematográfico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LOPES, Moacir Costa. *A ostra e o vento*. 4. ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1982.

LOTMAN, Iuri M. *Estética y Semiótica del Cine*. Tradução de José Fernández Sánchez. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

_____. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. “Valor modelizante dos conceitos de ‘fim’ e ‘princípio’”. In: *Ensaio de semiótica soviética*. Tradução de Victória Navas e Salvato T. de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. p. 231-236.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.

_____. *Roteiro de leitura: Inocência de Visconde de Taunay*. São Paulo: Ática, 1997.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 601.

MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior: viver cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. *Um Brasil de cinema*. Catálogo da mostra *Inocência e Delírio*. CCBB/Rio, nov-2000.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OSTRA E O VENTO, A. Direção: Walter Lima Júnior, Brasil, 1997.

PICASSO, Pablo. *Guernica*, 1937. Óleo sobre tela, 350 x 782cm. Centro Nacional de Arte Rainha Sofia, Madrid.

PLATÃO. *A república*. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia, 1973.

POUILLON, Jean. *O tempo e o romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução de T. C. Neto. São Paulo: Documentos, 1969.

SCHNAIDERMAN, Bóris. *Semiótica russa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Perspectiva, 1979.

USPÊNSKI, Boris A. “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura”. Tradução de Aurora F. Bernardini. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 163-217.

VALENTE, Eduardo. *Um cineasta e seu país*. Catálogo da mostra *Inocência e Delírio*. CCBB/Rio, nov-2000.

_____. *Walter Lima Jr., o ano 2000 e a ilha dos patriarcas*. Catálogo da mostra *Inocência e Delírio*. CCBB/Rio, nov-2000.

Anexos

Anexo A

FILMOGRAFIA DE WALTER LIMA JÚNIOR

2005 - *Os desafinados*, curta-metragem.

2004 - *Thomas Farkas, Brasileiro* (curta-metragem).

2001 - *Meu filho teu*, super-16, longa metragem (telefilme feito para a TV Globo e a RAI Italiana).

1997 - *A ostra e o vento*, 35mm, longa-metragem.

1996 - *Dossiê Chatô, o rei do Brasil*, super-16, média metragem (7 episódios de média-metragem para o canal GNT/Globosat).

1996 - *O monge e a filha do carrasco* (*The monk and the hangman's daughter*), 35mm, longa-metragem.

1991 - *A house for Pelé*, super-16, media-metragem (realizado pelo Channel 4, Inglaterra).

1987 - *Ele, o boto*, 35mm, longa-metragem.

1985 - *Chico rei*, 35mm, longa-metragem.

1983 - *Inocência*, 35mm, longa-metragem.

1981 - *Em cima da terra, embaixo do céu*, 16mm, média-metragem.

- 1978 - *Joana Angélica*, 35mm, longa-metragem.
- 1977 - *A lira do delírio*, 35mm, longa-metragem.
- 1976 - *Conversa com Cascudo*, 35mm, média-metragem.
- 1975 - *José Lins do Rego*, 35mm, curta-metragem.
- 1971 - *Arquitetura, a transformação do espaço*.
- 1970 - *Na boca da noite*, 35mm, longa-metragem.
- 1968 - *Brasil ano 2000*, 35mm, longa-metragem.
- 1965 - *Menino de engenho*, 35mm, longa-metragem.

Anexo B

BIBLIOGRAFIA DE MOACIR C. LOPES

Edições¹⁷

1. *Maria de cada porto* (romance)

9. ed., Quartet Editora, 2002.

Prêmios: "Fábio Prado", da União Brasileira de Escritores, São Paulo, 1959;
"Coelho Neto", da Academia Brasileira de Letras, 1960.

Edição no exterior: Devce V Kazdém Pristavu, tradução Ludek Kult, apresentação de Zdenek Hampl, Svetová Proza, Praga, Tchecoslováquia, 1964.

2. *Chão de mínimos amantes* (romance)

2. ed., Editora Cátedra/INL, 1980.

Edição no exterior: Maria e Sítonio, tradução de Yuri Caliugem, Molodia Guardia, Moscou, URSS, 1965.

3. *Cais, saudade em pedra* (romance)

2. ed., Editora Cátedra, 1973.

4. *A ostra e o vento* (romance)

8. ed., Quartet Editora, 2001.

¹⁷ MOACIR C. Lopes – Edições e sinopses de suas obras. Disponível em: <<http://www.moacirc.lopes.nom.br/Edicoes.htm>>. Acesso em: 17 jun. 2006.

Edições no exterior:

Em Sofia, Bulgária, pela Editora Gueorgui Bakalov, 1976, uma das partes do livro *Duas novelas de mar*, em conjunto com a novela *Relato de um naufrago*, de Gabriel Garcia Marquez.

L'ostrica e il vento, tradução de Gian Luigi De Rosa, Edizioni del Paguro, Salerno, Itália, 2000.

Adaptado para o cinema, em 1997, sob o mesmo título, roteiro e direção de Walter Lima Jr.

5. *O navio morto, in Os dez mandamentos (novela)*

4. ed., Bertrand Brasil, 2001.

6. *Belona, latitude noite (romance)*

2. ed., Editora Cátedra/INL, 1975.

7. *Por aqui não passaram rebanhos (romance)*

3. ed., Quartet Editora, 2004.

8. *As viagens de Poti, o marujinho (infanto-juvenil)*

5. ed., Editora Cátedra, 1981.

9. *A pedra das sete músicas (infanto-juvenil)*

3. ed., Editora Cátedra, 1982.

10. *A Situação do Escritor e do Livro no Brasil (ensaio)*

1. ed., Editora Cátedra, 1978.

11. *O passageiro da Nau Catarineta (romance)*

1. ed., Editora Cátedra, 1982.

12. *Calígula, o Imperador devasso* (minibiografia)

1. ed., Editora Cátedra, 1982.

13. *A dança do tarô* (texto poético-teatral)

1. ed., Editora Cátedra, 1994.

14. *O navio morto e outras tentações do mar* (contos)

1. ed., Editora Revan, 1995.

15. *O Almirante Negro (Revolta da Chibata – A Vingança)* (romance)

1. ed., Quartet Editora, 2000.

16. *Guia prático de criação literária* (ensaio didático)

1. ed., Quartet Editora, 2001.

17. *Onde repousam os naufragos* (romance)

1. ed., Quartet Editora, 2003.

18. *As fêmeas da Ilha da Trindade* (romance)

1. ed., Quartet Editora, 2005.

19. *As viagens de Poti, o marujinho* (peça teatral infanto-juvenil), adaptado do livro homônimo.

No exterior:

Alle radici del cinema brasiliano (As raízes do cinema brasileiro), de Gian Luigi De Rosa. Co-autor, com o capítulo “Litteratura vs Cinema vs Litteratura”. Edições Oèdipus, Milão - I.S.L.A. - Istituto di Studi Latinoamericani - Pagani - Università degli Studi di Salerno, Itália, 2003.

