

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

TALIA GABRIELLE SANTOS AZEVEDO

UM TANTO DE PANTEÍSMO EM A *OSTRA E O VENTO*

São Luís

2018

TALIA GABRIELLE SANTOS AZEVEDO

UM TANTO DE PANTEÍSMO EM A *OSTRA E O VENTO*

Dissertação de mestrado apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestra em Letras ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão na área de concentração de Teoria Literária na linha de pesquisa de Literatura, Memória e Cultura.

Orientadora: Professor Dr. José Henrique de Paula Borralho.

São Luís

2018

Azevedo, Talia Gabrielle Santos.

Um tanto de Panteísmo em A Ostra e o Vento / Talia Gabrielle Santos Azevedo.– São Luís, 2018.

92 f

Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho.

1.Panteísmo. 2.Natureza. 3.Experiência. 4.Vivência. 5.Unidade. I.Título

CDU: 82.09

TALIA GABRIELLE SANTOS AZEVEDO

UM TANTO DE PANTEÍSMO EM A OSTRAS E O VENTO

Dissertação de mestrado aprovada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras ao Programa de Pós-Graduação *strictu sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão na área de concentração de Teoria Literária na linha de pesquisa de Literatura, Memória e Cultura.

Aprovada em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Henrique de Paulo Borralho (Orientador)
Universidade Estadual do Maranhão

Profa. Dra. Maria Silvia Antunes Furtado
Universidade Estadual do Maranhão

Prof. Dr. Thiago André Moura de Aquino
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este momento à Antonielly Wolff, que há 10 anos atrás me encorajou a dar ouvidos ao que *sentia* em relação a essa obra literária e a Régis Alain Barbier, que, ‘agora’, através de seus escritos, tecidos a partir de “*caminhos primordiais e antigos*”, me ensina a *nomear* o que há muito *sinto* brotar da relação entre Marcela e a Natureza em *A Ostra e o Vento*.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe pelo amor incondicional;

A Paulo Eduardo pela companheirismo;

A toda minha família pelo respeito;

A Yuri pela força;

A Vinicius pelos diálogos;

A Laís pela sensibilidade;

Aos meus colegas-amigos de trabalho, Antônia, Liliane, Caio, Georgiana, Rita pelo cuidado;

A Prof^ª Dra. Maria Silvia Antunes Furtado pelo incentivo;

Ao meu orientador Prof. Dr. Henrique Borralho pelo acolhimento;

A Prof^ª Dra. Andrea Lobato pelo apoio;

Ao Prof. Dr. Thiago Aquino pela generosa disponibilidade.

Gratidão!

“Nomear é evocar para a palavra”.

(Martin Heidegger – A Caminho da
Linguagem)

*“Sou uma filha da natureza: quero pegar,
sentir, tocar, ser.*

*E tudo isso já faz parte de um todo, de um
mistério.*

Sou uma só. [...]

Sou um ser [...]”.

(Clarice Lispector –
A Descoberta do Mundo)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo desenvolver o *um tanto de panteísmo* na obra *A Ostra e Vento* (1964) de Lopes. Para tanto, buscamos pelo teor das experiências da personagem Marcela com a Natureza. Esse *um tanto de panteísmo* aparece, a nosso ver, de modo problemático, em *Criação e Técnica no romance de Moacir C. Lopes* (1978) do crítico literário, Michael Fody, onde define o panteísmo de maneira controversa. O crítico pressupõe que só haveria panteísmo na obra se o ser humano fosse Deus o que não corresponde ao ponto de vista panteístico em que a identidade é entre Deus e Natureza. Esse trabalho de Fody nos exigiu um aprofundamento teórico, acerca da temática do panteísmo. Diante disso, buscamos apresentar a estrutura básica do panteísmo em sua dimensão teórico-conceptual a fim de esclarecer o que fica em aberto no referido trabalho de crítica literária. Para tanto apresentamos um breve panorama histórico da temática na história da filosofia e uma concepção de Natureza de cunho panteístico. Em seguida cunhamos, como categoria de análise a vivência de unidade desenvolvida por Régis Alain Barbier (2009) por entender que ela comporta a dimensão do panteísmo enquanto experiência. Partimos, então, para o texto literário de Lopes identificando em várias passagens da obra literária em questão o teor das experiências da personagem Marcela com a Natureza. O resultado obtido mostra que, nesse teor, há o *um tanto de panteísmo* n' *A Ostra e o Vento*. Dessa forma o encontro com *A Ostra e o Vento* nos proporcionou alguns diálogos: com a crítica literária através do trabalho de Michael Fody, com a filosofia através do panteísmo e entre panteísmo e literatura.

Palavras-chave: Panteísmo. Natureza. Experiências. Vivência. Unidade.

ABSTRACT

The present work aims to develop the somewhat of pantheism in *O Ostra e Vento* (1964) by Moacir C. Lopes. To do so, we search for the content of the experiences of the character Marcela with Nature. This somewhat of pantheism appears, in our view, problematically in *Creation and Technique* in the novel by Moacir C. Lopes (1978) of the literary critic, Michael Fody, where he defines pantheism in a controversial way. The critic assumes that there would only be pantheism in the work if the human being were God which does not apply from the pantheistic point of view in which the identity is between God and Nature. This work of Fody demanded a theoretical deepening, on the subject of pantheism. In view of this, we seek to present the basic structure of pantheism in its theoretical-conceptual dimension in order to clarify what is open in the aforementioned work of literary criticism. For this we present a brief historical overview of the theme in the history of philosophy and a conception of nature of a pantheistic nature. As a category of analysis, the experience of unity developed by Régis Alain Barbier (2009) as a category of analysis, since it understands the dimension of pantheism as an experience. We start, for the literary text of Lopes identifying in several passages of the literary work in question the content of the experiences of the character Marcela with the Nature. The result obtained shows that, in this content, there is the somewhat of pantheism in 'The Oyster and the Wind. Thus the encounter with The Oyster and the Wind gave us some dialogues: with literary criticism through the work of Michael Fody, with philosophy through pantheism and between pantheism and literature.

Keywords: Pantheism. Nature. Experiences. Experience. Unity.

ABREVIATURAS DA ÉTICA DE ESPINOSA

Seguiremos o modelo proposto de citação da *Ética de Espinosa*, conforme o livro *A Nervura do Real*, de Chauí (1999, p. 17):

[...] as partes serão indicadas em algarismos romanos (E, I; IV etc.); em arábicos serão indicados, seguidos de abreviaturas: as definições (E, I, def.6) e suas explicações (E, II,3 def., expl.), os axiomas (E, II, ax.1), os enunciados das proposições (E, III, P4), as demonstrações (E, v, 24 dem.), os corolários (E, I, 20, cor.1), os escólios (E, IV, 9 schol.), os lemas (E, II, 4 lem.), os postulados (E, III, 2 post.), os prefácios das partes (E, IV, Praef.).

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	LOPES E O MAR.....	14
2.1	Entre vida e obra	14
2.2	Fortuna crítica	23
2.3	O enredo d'A OSTRAS E O VENTO: caracterização e comentários preliminares ...	26
3	A QUESTÃO DO PANTEÍSMO	33
3.1	Da retomada da <i>questão</i>	33
3.2	Breve panorama histórico.....	35
3.3	Uma concepção de Natureza	43
3.4	Panteísmo e a vivência de unidade.....	46
4	UM TANTO DE PANTEÍSMO N'A OSTRAS E O VENTO.....	51
4.1	Um Tanto?.....	51
4.2	Marcela e a Ilha	53
4.3	Marcela e Daniel.....	57
4.4	Marcela: do tamanho do vôo das gaivotas	65
4.5	Marcela e o córrego	67
4.6	A Natureza-flor: da brotação ao encontro com a Dália.....	69
4.7	Marcela e Saulo: o vento.....	73
4.8	Considerações sobre o outro tanto ou do Farol.....	77
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
	REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de pesquisa é desenvolvido a partir de uma pergunta-guia, surgida da obra *A Ostra e o Vento* (1964) do escritor cearense Moacir Costa Lopes (1927-2010), a saber: qual o teor das experiências da personagem Marcela com a natureza da ilha onde mora? Durante o processo investigativo, na tentativa de “responder” essa pergunta, nos deparamos com uma problemática advinda da fortuna crítica do referido autor.

Na tese, transformada em livro pela Editora Cátedra e publicada no Brasil em 1978 intitulada *Criação e Técnica no romance de Moacir C. Lopes*, o americano Michael Fody, considerado, por este estudo, o maior crítico de Lopes, ao analisar a obra em questão no capítulo 5, *A Ingênua maturidade - A Ostra e o Vento* deixa em aberto o que aqui neste trabalho, tendo em vista nossa pergunta, se apresenta como uma chave de leitura possível.

No subtópico *Panteísmo*, presente no referido capítulo, Fody, inicia sua investigação acerca da questão em relação à obra literária, com a colocação de uma carta de Lopes datada de 1967, onde o autor fala abertamente que há “[...] um tanto de panteísmo na *A Ostra e o Vento*” (FODY, 1978, p.136).

Com o intuito de analisar a posicionamento do autor cearense em relação à questão, inicialmente, o crítico, mesmo reconhecendo, em veemente afirmação, que Marcela, de todos os personagens de Lopes, é a mais afinada à natureza, nega, precipitadamente a possibilidade de encontrarmos panteísmo na obra com base em pressuposto problemático acerca da temática. Esta posição de Fody (1978) demonstra problemas fundamentais que nesta pesquisa pretendemos esclarecer: a) há uma pressuposição de desnível hierárquico, por parte do crítico, entre Deus e o ser humano, que não condiz com a perspectiva presente no panteísmo; b) o princípio do panteísmo não repousa sobre a equiparação entre o ser humano e Deus e sim na identidade entre Deus e Natureza. Esses problemas, presentes na posição do crítico em relação ao panteísmo no estudo supracitado, nos lançam o desafio de, uma vez reconhecendo a legitimidade da investigação sobre o panteísmo na obra literária, retomar a questão. Tal caminho, visa, sobretudo, alcançar um propósito previamente estabelecido: ao investigar a respeito do que vem a ser panteísmo, e sua possível vinculação com *A Ostra e o Vento*, pretende-se esclarecer a pergunta-guia desta pesquisa, a saber, sobre o teor das experiências da personagem Marcela com a natureza da ilha onde mora, para tanto o diálogo estabelecido com a crítica nos exigiu primeiramente um desenvolvimento teórico-conceitual do panteísmo a fim de dissolver os problemas presentes na abordagem de Michel Fody sobre a temática.

Depois de esclarecidos os aspectos básicos de ordem teórica do panteísmo e demonstrado que ele repousa sobre a identidade entre Deus e Natureza e não entre Deus e o homem, partimos para o esclarecimento da dimensão do panteísmo enquanto vivência de unidade. Feito isso, cunhamos essa noção enquanto categoria de análise que nos ajuda a visualizar e identificar o *um tanto* de panteísmo na *A Ostra e o Vento*. A estruturação desse percurso está organizada em três capítulos, que se seguem a esta Introdução.

O capítulo 2, intitulado “Lopes e o mar”, é composto pelas seguintes partes: 2.1 “Vida e obra”: o autor, pouco conhecido do grande público, na sua vida enquanto marinheiro encontra no mar o motivo literário que perpassa quase a totalidade de suas obras; 2.2 “Fortuna Crítica”: levantamento dos trabalhos desenvolvidos sobre a obra do autor; 2.3 “Do Enredo d’*A Ostra e o Vento*”: caracterização e Comentários Preliminares: caracterização e comentários do enredo da obra literária.

O capítulo 3, “A questão do panteísmo”: essa questão aparece de maneira problemática na fortuna crítica do autor, é composto da seguinte forma: 3.1 “Da retomada da questão”: Fody (1978) em *Criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes* ao colocar a questão do panteísmo de maneira problemática nos exige uma retomada para efetivamente buscarmos o que vem a ser panteísmo em relação a obra literária; 3.2 “Um breve panorama histórico”: apresenta as principais posições conceituais panteístas da história da filosofia até a cunhagem do termo; 3.3 “Uma concepção de Natureza”: apresenta a concepção de Natureza espinosana, de cunho panteístico, que tem por centro a identidade de Deus e Natureza que é o oposto da colocação de Fody; 3.4 “Panteísmo ou da vivência de unidade”: apresenta o panteísmo em sua dimensão mística, segundo Barbier (2009) tal dimensão diz respeito ao ultrapassamento da mediania no sentido da dissolução do ser na totalidade.

O capítulo 4, sob o título de “Um tanto de panteísmo em *A ostra e o vento*”: apresenta, onde há o *um tanto* de panteísmo na obra literária, com base na vivência de unidade. 4.1 “Um tanto?”: é um encaminhamento acerca do que seria esse *um tanto* na questão levantada; 4.2 “Marcela e a Ilha”: duas vivências opostas são colocadas para Marcela na ilha, uma pelo convívio com a tristeza do pai e a outra pelo convívio com a Natureza; a última molda o ânimo da menina em boa parte da obra e é sobre essa última que nos demoramos nesse subtópico; 4.3 “Marcela e Daniel”: embora aparentemente se estabeleçam enquanto mestre-discípulo a relação de ambos com o ‘saber’ rompe a hierarquia aí pressuposta; 4.4 “Marcela”: do tamanho do vô das gaivotas: a partir da experiência da menina em se sentir do tamanho do vô das gaivotas buscamos pela liberdade do ponto de vista panteísta; 4.5 “Marcela e o córrego”: são vistas passagens da obra em que a relação entre Marcela e a água do córrego ensejam experiências de

cunho panteístico; 4.6 “A natureza-flor”: da brotação ao encontro com a Dália: essas duas experiências da personagens com as flores da ilha são vistas sob a ótica do panteísmo; 4.7 “Marcela e Saulo – *o vento*”: é com esse personagem que Marcela experimenta a união mística pela via sexual que é uma das vias possíveis do ponto de vista panteísta, mas dado encaminhamento com os outros personagens, percebemos que há uma mudança de comportamento da personagem em relação a Saulo de modo a influenciar o desfecho da obra. Percebemos, nesse desfecho, que ao ficar em aberto a morte da personagem, ela reaparece transfigurada; 4.8 “Considerações sobre o outro *tanto*”: nesse ponto do trabalho nos preocupamos em mostrar a outra parte da obra em que prepondera a relação conflituosa de José com Marcela, o que a nosso ver difere da harmonia estabelecida com a Natureza da ilha no *um tanto* de panteísmo trabalhado. A finalidade de apresentar os dois tantos não é tão somente contrapô-los mas também realçar o teor panteístico das experiências da personagem.

Tendo em vista o percurso aqui traçado destacamos o panteísmo enquanto vivência de unidade em *A Ostra e o Vento*. Dada sua amplitude, essa categoria de análise, nos permite visualizar o alcance do panteísmo que, a nosso ver, vai para além de sua dimensão teórica porque não só se restringe a um conceito, mas também diz respeito a um contexto mais abrangente, pois “[...] o que se eleva além de limites ou níveis pré-estabelecidos: pertence ao leque de possibilidades existenciais [...]” (BARBIER, 2009, p. 94), o que se afina com o teor da literatura, também considerada uma obra de arte.

Sendo assim, o que reúne os seres numa totalidade, exprime “[...] a complexidade das relações da parte com o todo [interdependência, polarização, complementaridade, imprevisibilidade, efemeridade]” (BARBIER, 2009, p. 95). Essa compreensão que caracteriza também o panteísmo enquanto vivência de unidade atravessa, no nosso entendimento, a obra *A Ostra e o Vento* a qual nos dispomos a investigar. Por isso é que a vivência de unidade no desenvolvimento da quarto capítulo deste trabalho rege boa parte dos encaminhamentos feitos em que o panteísmo dialoga com a referida obra literária, ou seja, resulta, neste trabalho na relação de implicação mútua entre panteísmo e literatura.

2 LOPES E O MAR

2.1 Entre vida e obra

“O Mar transmite uma universalidade na pessoa”.
(LOPES em entrevista a ARAÚJO, 2011, p.12)

Quando se trata da vida de um marinheiro, de natureza¹ e ofício, que outro ‘lugar’ mais apropriado haveríamos de buscar o sentido de sua existência, senão no mar? No autor da narrativa literária aqui em análise, a confluência de vida e obra se dá justamente na imensidão desse espaço² marítimo.

Moacir Costa Lopes, nascido em junho de 1927 em Quixadá, sertão do Ceará, cedo despertou para a literatura, tanto através dos folhetins chegados em sua cidade quanto pelos cordéis produzidos pelos cantadores locais. Certo dia, ainda menino, prestes a fugir de casa, por insatisfação com os maus tratos do tio, que detinha sua tutela desde a morte da mãe, tomou a fala de uma menina cujo nome era ‘Maria’, como um “chamado”: convidara para ver o mar. Desde então, só sossegou quando aos 15 anos conseguiu ingressar na Escola de Aprendizes Marinheiros do Ceará. Foi a bordo de um navio, durante longos 10 anos, que expandiu suas leituras e rascunhou seus primeiros experimentos de ordem literária extraindo daí a inspiração para temática que viria a ser constante em seus livros: o mar. Entre um porto e outro, na errância própria do mar, Lopes imerge nas ‘profundezas’ desse espaço aquático. Sobre isso, o autor, pouco antes de seu falecimento, em entrevista concedida a Araújo (2011, p. 4), disse:

[...] são poucos os escritores que no [Brasil] escreveram alguma coisa sobre o mar e a maioria escreve sobre o mar de praia ou o mar de cais, cais do porto. Não havia essa literatura de mar profundo, essa identidade do marinheiro com o mar, do homem do mar.

Em vez de acentuar as possíveis raízes autobiográficas da obra de Lopes, o importante aqui é perceber, na fala do autor exposta acima, a dimensão profunda presente em sua literatura, que repousa na ligação entre homem e mar. Essa identidade, implicada na temática constante que atravessa a obra de Lopes e que confere singularidade à carreira do escritor, de modo a lhe legar a alcunha de romancista do mar, dada por Jorge Amado, por incluir

¹ Como nessa pesquisa a *natureza* ocupará centralidade dada questão do panteísmo, e tendo em vista a amplitude de significados possíveis desse termo, teremos cuidado com seu uso no texto. A cada vez que essa palavra aparecer, acentuaremos o significado específico implicado, dependendo do contexto, salvaguardando sua polissemia. Nesse primeiro momento, tem o significado do *Dicionário da Língua portuguesa Evanildo Bechara*: “[...] caráter, [...] temperamento” (BECHARA, 2011, p. 853).

² Entendemos espaço aqui tal como entendido por Borges Filho (2015), no prefácio do livro *Espaço e Literatura: Perspectivas*, como categoria multifacetada no campo da teoria da literatura.

um dos componentes vitais da natureza, o mar, reitera a pertinência do objeto desta pesquisa de mestrado no que tange ao contributo à fortuna crítica do romancista, já que trata, fundamentalmente, da identidade de uma das suas personagens com a Natureza³.

Quem primeiro notou que entre Lopes e o mar havia uma ligação profunda, e o incentivou a desenvolver literariamente essa ligação, usando como base sua larga vivência com o mar, foi Câmara Cascudo. Os dois se conheceram em uma das passagens de Lopes por Natal, e depois de uma primeira longa conversa, acompanhada de refresco de cajá, o então aspirante a escritor reconheceu os efeitos do conselho e a responsabilidade que tinha em mãos. Sobre isso, lembra Lopes em entrevista concedida a Araújo (2011, p. 4):

[...] eu saí de lá dizendo que iria pensar sobre o assunto. Então escrevi o romance que teve vários títulos antes e o último título foi *Maria de cada Porto*, que viria a publicar anos depois. Levei esse romance para Câmara Cascudo em uma das minhas travessias de mar [...]. Ele leu, entusiasmou-se e escreveu uma carta belíssima para o maior editor na ocasião, que era José Olympio, no Rio de Janeiro, cobrindo de elogios o livro.

Depois desse primeiro impulso, com o aval e apoio de Câmara Cascudo, Lopes se lançou efetivamente à carreira de escritor, conduzido por essa ligação profunda com o mar. Segundo Góes (2016, p. 14):

[...] a imagem do mar sempre foi explorada na literatura brasileira, mas o que geralmente se observava até então era um mar fortemente marcado por cores locais, que servia muito mais à paisagem, a certa complementação do espaço da narrativa. Nos romances de Lopes, porém, [...], o mar não se reduz a pano de fundo, comparece como elemento central, a moldar tanto a caracterização como a expressão dos personagens e mesmo a linguagem do narrador.

Lopes, portanto, desde seu primeiro romance, *Maria de Cada Porto*, de 1959, inaugura uma nova abordagem, conferindo autonomia ao espaço marítimo, de modo a constituir assim a especificidade de sua temática. Proença (1974, p. 225-226) atesta essa peculiaridade:

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

É a vitalidade da presença da natureza, acentuada por Proença (1974) acima, que marca não só a trajetória de Lopes enquanto romancista mas, o que é uma e mesma coisa, a sua relação singular com a temática marítima. Apesar do autor ter sido marinheiro e assim, ter de

³ Como a presença da *natureza*, n' *A Ostra e o Vento* transita entre duas concepções. Para um melhor encaminhamento da investigação faremos no decorrer do texto a seguinte distinção: quando a palavra Natureza estiver grafada com a letra maiúscula, como é aí o caso, estaremos nos referindo a sua dimensão divina. Quando tivermos acentuando seu aspecto ambiental a palavra natureza será grafada com letra minúscula.

certo modo, cunhado matéria-prima, para seus romances, em alto-mar, concordamos com Carvalho (2003, p. 156) quando diz o seguinte:

[...] Moacir Lopes não é romancista porque vive o que conta em seus romances. Ele é romancista apesar de ter vivido grande parte do que conta. E a invenção pura e simples se mistura com a vivência, como em *Maria de Cada Porto*, por exemplo: embora nunca tivesse naufragado, a descrição do naufrágio na Bahia é tão viva que, durante um programa de televisão em que eram lidos trechos do romance, um homem no auditório que já tinha naufragado, exclamou várias vezes: “Era assim mesmo!”.

Lopes, desdobrando o que subjaz sua literatura: a identidade do homem com o mar; ao tratar do universo marítimo em suas muitas nuances toca em sentimentos comuns a todos, tanto dos que já viveram de fato a experiência do naufrágio, como o caso do homem do auditório acima assinalado, quanto dos que como ele, se sabem expostos a essa possibilidade iminente, na lida com o mar e com a vida. Podemos dizer que a trama de, *Maria de Cada Porto*, teve tal repercussão na época, dado o que a envolve mais imediatamente: a ameaça constante da morte. Chamou atenção e rendeu na época de seu lançamento prêmios como *Coelho Neto* da Academia Brasileira de Letras, e *Fábio Prado*, da União Brasileira de Escritores de São Paulo, tem como enredo, um grupo de marinheiros que experimenta, à deriva, a força da saudade de suas amadas, ‘Marias’ deixadas para trás a cada partida, força essa ativada pela situação extrema. É no mar, a temática por excelência de Lopes, na iminência da morte, que o personagem principal de *Maria de Cada Porto*, Delmiro, depois do resgate, aprende a valorizar os encontros e a vida.

Ajeitaram-me o colchão e um travesseiro e senti-me recostado à antepara, contemplando, como que surgindo do fundo do mar, aquela terra bendita de Recife. Nunca um porto me pareceu tão belo, nunca a vida me pareceu tão importante. Eu tinha lágrima nos olhos enquanto alisava a barba crescida (LOPES, 1959, p.193).

Essa primeira narrativa apresenta esse e uma série de temas recorrentes em toda obra de Lopes, como mostra Araújo (2012, p. 17):

[...] o problema da existência humana, do homem numa eterna busca de si mesmo em meio ao mundo caótico moderno (“o mostro em transição”), da solidariedade, do apelo ao amor, do resgate das relações humanas, a alienação, a solidão, o isolamento, a loucura individual, entre outros.

Esses muitos temas de cunho existencial, mostram as diferentes maneiras, encontradas pelo romancista, de trabalhar o seu diálogo com o mar, que nunca cessou. Em *Chão de mínimos amantes* (1961) enfatizando problemas sociais, o autor tem como ponto de partida a ‘água’, só que do ponto de vista da falta. O romance mostra, em meio a aridez da vida sertaneja, a vida de personagens que, mesmo padecendo do sofrimento gerado pela seca, trazem consigo a mensagem da necessidade do “[...] amor, grande e humano pelas mínimas coisas da terra” (LOPES, 1980):

– Meu padrinho Macário, hoje de manhãzinha eu estava brincando com Piau nos fundos do roçado, rolando os dois pelo chão, quando senti o cheiro bom que tem a terra. De dentro de um pedaço de pau apodrecido nascia um pezinho de mato. Não é engraçado, meu padrinho? Depois vi uma minhoca saindo do buraco. O senhor sabe como é que a minhoca nasce? Eu não. Mas nasce e tem vida igual à gente, é um animalzinho como nós, se mexe, caminha, nasce e se alimenta da terra. E lhe digo, padrinho Macário, não sei o destino das minhocas, mas se ela vive com nós, então ela tem que sentir amor pela vida; senão não valia a pena viver. [...] “As plantas devem nascer da terra também com amor. Como a minhoca, as águas das nascentes, como qualquer insetozinho que anda em cima da terra. Aí parei de brincar com Piau e me larguei a pensar. Mafralda e Gerardina me ensinaram que Deus está no céu. Pois eu acho que Ele está no chão, renasce em cada planta e inseto que nasce, dá ao mundo o seu amor em forma de vida, e toma o ar, as águas, vem do sol e vem da lua, toma conta do mundo. Acho que cada planta que arreventa a terra, como cada criança que nasce, é um reencarnação de Deus. Se a minhoca e as plantas nascem da terra, e têm animação como a gente, então o amor está na terra, nasce da terra. O nosso povo sofre tanto que não tem tempo de ver a beleza e sentir o amor que existe nas plantas. Padrinho Macário, nosso povo não devolve à terra o amor que ela deu em forma de plantas, de frutas, água, esse amor que a terra merece e carece tanto. Olhe quanta terra abandonada, com tanta gente sem chão para pisar (LOPES, 1980, p. 87).

Esse trecho da fala do personagem Macário em conversa com o amigo, apresenta entre outras coisas, a singularidade da visão do afilhado, que redimensiona, através de seu apreço, o ‘lugar’ corrente de Deus, o situando na natureza do lugar onde vive, quando diz: “[...] me ensinaram que Deus está no céu. Pois eu acho que Ele está no chão, renasce em cada planta e inseto que nasce, dá ao mundo o seu amor em forma de vida, e toma o ar, as águas, vem do sol e vem da lua, toma conta do mundo” (LOPES, 1980, p. 88). Tanto a presença da natureza quanto sua identificação com Deus são traços que mais adiante aparecem na obra *A Ostra e o Vento* (1964) e que serão alvo de nossa investigação.

No terceiro romance, *Cais, saudade em pedra* (1962) Lopes retoma o trato direto com a temática marítima. Considerado uma continuação de *Maria de cada porto* pela crítica dada a reincidência de certos aspectos:

[...] aqui estou neste quebra-mar entre meu passado, que afundou há quinze dias com a corveta Camaquã, e um futuro que não existe ainda. O presente são estas pedras onde estou sentado, é esta lua travêssa nascida faz pouco, ondas molhando meus pés, é a cidade de Recife atrás de mim, é esse banzo de mar, é Tolinha por quem espero. Estas pedras foram plantadas aqui há alguns séculos por holandeses, para separarem o mar de uma cidade que nascia, mas sou eu quem neste momento está separando o mar da cidade, pois estas pedras existem porque eu existo, porque as sinto e estou sentado sobre elas. Eu existo porque o mar existe e, com ele, os portos, as despedidas, as Marias (LOPES, 1973, p. 1).

Como podemos perceber no trecho da obra acima citado, *Cais, saudade em pedra* também trata do naufrágio, como temática central, tal como a primeira obra de Lopes. Mesmo tal acontecimento, também trazendo à memória dos sobreviventes, as ‘Marias’ deixadas pra trás, e a cidade de Recife, como porto seguro, o ânimo que atravessa os personagens, pós resgate, não é de valorização da vida como *Maria de cada porto* mas, a exposição às vicissitudes

do naufrágio, os restringe à debilidade emocional. O tema do primeiro romance volta diferente. Se a possibilidade iminente da morte em *Maria de cada porto* traz a afirmação da vida, em *Cais, saudade em pedra* o autor cearense mostra a crueza de sua factualidade para os homens.

Além de reforçar, como temática, a relação do homem com o mar, já presente desde o primeiro romance, através de uma nova visada do náufrago, pelo abalo sofrido, segundo Fody (1978, p. 69):

[...] *Cais, saudade em Pedra* representa um saldo interessante, no conjunto das obras de Lopes até o presente, porque divide equitativamente seu assunto entre um problema altamente externo, envolvendo muitas pessoas, e um problema psicológico-filosófico altamente individual. Em vários graus de variação, este último vem a predominar sobre o primeiro, nos últimos romances de Lopes (Grifo do autor).

De acordo com a posição de Fody (1978) acima, quanto a predominância nos últimos romances do autor cearense, de assuntos de ordem psicológico-filosófico surgidos desde *Cais, saudade em Pedra*, salvaguardadas as diferenças, podemos dizer que, prova disso são as questões surgidas da perturbação de Gerson, que nos lembra o personagem Daniel, de *A Ostra e o Vento*, quando da busca por desvendar o paradeiro de Marcela, personagem do enredo que é antecipada, em forma de fábula, em *Cais, saudade em pedra*:

[...] Ali, ilha virgem, vivia mulher virgem, filha de casal de faroleiros velhos havia pouco falecidos. Todas as noites ela subia ao pico do morro para acender o farol e lá ficava horas a fio vendo o jato de luz varrer o mar, vendo navios passarem. E no casulo de sua solidão, armazenava amor dentro de si para entregar ao primeiro náufrago de algum navio extraviado (LOPES, 1973, p. 7).

Desdobrando essa fábula, Lopes, garantirá matéria para seu quarto e mais aclamado romance: *A Ostra e o Vento*. Publicado em 1964, esta obra, considerada pela crítica sua obra-prima, marca a consolidação do escritor no cenário literário. Fody, fala sobre essa primazia da *Ostra* ante aos outros livros do autor, no prefácio que fez da obra:

[...] se eu tiver que apontar um como merecedor do título de obra-prima, proporia sem hesitação *A Ostra e Vento*. Este romance representa, na trajetória profissional de Moacir C. Lopes, a justa medida entre o jovem, espontâneo, primitivo, do grande estouro que foi *Maria de cada porto*, seguido de *Chão de Mínimos Amantes*, sua tentativa de escrever um romance regional nordestino, e *Cais, saudade em pedra*, até certo ponto uma continuação de *Maria*, mas com maior manejo das técnicas e recursos novelísticos, com sua legião de personagens, na maioria simples tipos extraídos marcadamente da sua própria vida ou vivência pessoal, e o escritor maduro, consciente, com ressaltado interesse em antropologia e a psicologia junguiana, mestre do artesanato da criação literária, autor em sua segunda fase, de romances cuidadosamente pesquisados, iniciando essa fase com *A Ostra e o Vento*, e prosseguindo com *Belona, latitude noite e Por aqui não passaram rebanhos* (FODY, 1982).

Assim, o crítico apresenta *A Ostra e o Vento* como linha divisória na carreira do autor. Tal obra, segundo Fody (1982), apresenta a *justa medida* entre a espontaneidade,

imperante em sua primeira fase e o domínio técnico presente em sua criação literária da segunda fase. Vários elementos atestam o avanço trazido pela obra. O principal deles, segundo o crítico, diz respeito ao elemento da repetição:

[...] a repetição de Lopes aparece até certo ponto em cada um de seus três primeiros romances, mais notadamente em *Cais*, onde a estória do naufrágio é relatada muitas vezes por *flashbacks*, cada vez acrescentando novos detalhes ou enfatizando algum ponto particular. Com *A Ostra e o Vento*, Lopes continua a usar e a aperfeiçoar a técnica da repetição. Contudo, os *flashbacks*, no sentido usual, não ocorrem frequentemente; ao invés disso, a narrativa se move entre planos diferentes de tempo, que são co-existentes, como a confusão em Saulo entre o passado e presente. Ao discutir as repetições dentro da narrativa é importante fazer distinções entre: acontecimentos que realmente ocorrem várias vezes; fatos ou condições que acontecem somente uma vez, mas são mencionados várias vezes; e ocorrências cíclicas, em que o mesmo único evento se apresenta de novo (FODY, 1978, p. 123).

Do ponto de vista do desdobramento do enredo da *Ostra* surgido como embrião em *Cais*, o que também chama atenção, diz respeito à relação entre Marcela, filha do faroleiro, e a ilha onde vive. Essa relação desafia os limites colocados pela geografia do lugar⁴ em questão, tida como de modo a conferir complexidade não só a trama, mas sobretudo à presença da ilha na obra.

Essa relação entre Marcela e a ilha, ora conflituosa, dada a opressão do pai, ora harmônica, dada a presença da Natureza, se coloca desde o nome da personagem que, se desmembrado, Mar-cela, apresenta a primazia do espaço marítimo que ora sufoca, ora permite a imersão da menina numa amplitude natural. Sendo o nome uma oportuna chave de leitura do campo ficcional, cabe aqui lembrar do trabalho realizado por Machado (2003, p. 28), sobre a obra de Guimarães Rosa:

[...] não é próprio por ser uma propriedade de seu portador, mas porque lhe é apropriado. Duplamente apropriado: marca de uma apropriação pelo outro, e escolhido segundo uma certa adequação àquele que é nomeado, para exprimir aquilo que lhe é próprio enquanto indivíduo, aquilo que não é comum a toda a espécie.

A viagem, a busca, predomina, enquanto tema, no quinto romance, *Belona, latitude noite* (1968). A história se passa dentro de um navio que sai de Belém rumo a Salvador, mas nunca chega a atracar em seu destino. Osta (1970 apud FODY, 1978), em sua tese de

⁴ A partir da complexidade trazida por essa relação estabelecida no interior da trama pela personagem Marcela ao conceito corrente de ilha, porção de terra circundada por água por todos os lados, podemos dizer, não só do ponto de vista da literatura mas sobretudo da geografia mesma, lugar de sua sistematização enquanto conceito, que as ilhas, a partir do artigo intitulado “*A ciência das ilhas e os estudos insulares: breves reflexões sobre o contributo da Geografia*”: “[...] desde há muito que despertam sentimentos opostos, por vezes ambíguos, tanto na população residente como também entre seus diversos tipos de visitantes. O facto de serem territórios diminutos totalmente rodeados por água, cuja localização poderá encontrar-se a grande distância de outras áreas emersas, pode provocar emoções contraditórias entre os diferentes tipos de atores dos espaços insulares” (ESPINOLA, CRAVIDÃO, 2014, p. 434).

doutoramento, ao analisar a temática da viagem enquanto metáfora, nesse romance de Lopes diz que:

[...] este velho motivo aparece muitas vezes na literatura do mar [...] o tema do homem errante, vagando sempre ao capricho do destino [...] leva a uma preocupação com o problema do lugar, do homem no cosmo e sua relação com o tempo e a eternidade (Osta, 1970, p. 17 apud FODY, 1978, p. 142).

Em *Por aqui não passaram rebanhos* (1972) tem-se a história de Emiliano, personagem que busca fugir das mazelas do mundo. Quando chega a Sete Cidades, no Piauí, encontra numa caverna Selene, personagem que morava ali há três mil anos.

Selene na mitologia grega é a lua. Esse encontro improvável entre uma deusa e um mortal estabelece um impasse temporal de modo a dificultar o enlace entre os dois. Emiliano imprime esforços para adentrar o tempo “outro” da amada. O autor com o desenvolvimento dessa personagem revisita a empatia por temas míticos na estruturação da sua narrativa, como havia experimentado em romances anteriores tal como em *Chão de mínimos amantes*.

Em *O passageiro da nau catarineta* (1982) a inspiração mítica se mantém. Luciano Papallemos, em um veleiro na companhia de uma moça chamada Teresa e um marinheiro, tenta regressar à sua terra natal, o Ceará. No caminho, ao encalhar em uma praia, é encontrado sem ninguém a bordo. Só diários de viagem são resgatados. Lopes retoma através do universo mítico de tal obra, a temática da viagem e os mistérios que circundam o mar, introduzidos por seu primeiro romance *Maria, de cada porto*:

[...] acho que encontrei uma garota parecida com Tereza numa das universidades norte-americanas. Ou foi no museu de Antropologia do México, a que colhia dados sobre a Pedra do Sol? Eu também vivia colhendo dados para a novela que jamais escreveria. Pedi-lhe fazer uma cópia para mim. Ocelotonatiuh, ou Sol de Jaguar, a mais remota época cosmogônica, na qual os gigantes, que tinham sido criados pelos deuses, viveram. Ehecatonatiuh, ou Sol dos Ventos, a segunda época, no final da qual a humanidade foi destruída por fortes ventos, os deuses transformaram os seres humanos em macacos para que pudessem pendurar-se nas árvores e não serem arrastados pelos furacões. Na terceira, Quiauhtonatiuh, ou Sol da Chuva de Fogo, os homens transformados em pássaros. Na última, Anonatiuh, ou Sol das Águas, foram transformados em peixes. Como temos lutado pela sobrevivência! – eu lhe disse. É milagre o estarmos aqui, hoje, agora, neste Café Thalnepantla, bebendo este vinho, um frente ao outro, eu podendo realimentar-me na negritude de seus olhos que me observam como os de uma deusa de Iucatan iniciando-se para a passagem de uma dessas eras para a outra, na ansiedade de nossa perpetuação, tu, de quem nem sei o nome, e eu no breve intervalo de uma viagem (LOPES, 1982, p.65-66).

Depois de terminado o tempo de serviço na Marinha o escritor se aventurou por outras ‘águas’, o romance *O Almirante Negro: Revolta da Chibata – A Vingança* (2000) é prova disso. Lopes faz um breve desvio temático para adentrar propriamente a trama da História. Põe em relevo, com a visada da ficção, A Revolta da Chibata, evento que se estendeu de 22 a 27 de novembro de 1910 no Rio de Janeiro. Sob a liderança do marinheiro João Candido Felisberto,

chamado de Almirante Negro, 2400 marinheiros se insurgiram contra as péssimas condições de trabalho. O autor evidencia, com riqueza de detalhes, na obra em questão, as entrelinhas da vida sócio-política-cultural da capital do Brasil nessa época.

Esse mesmo cunho histórico encerra sua carreira. No último romance intitulado *Ressureição de Antônio Conselheiro e a de seus 12 apóstolos* (2007) trata outro grande evento, a Guerra de Canudos. Mas antes desse desfecho, no interstício das publicações dos dois romances históricos, Lopes retoma a temática do mar em *As fêmeas da ilha da trindade* (2006). Tal como o espaço de *A Ostra e o Vento*, o romance se passa também numa remota ilha, ou seja, ambiente circundado de ‘água’ por todos os lados. Maristela, em companhia de seu marido, marinheiro em missão na Ilha da Trindade, começa a chamar atenção dos homens do lugar. Esse fato atíça os ciúmes do marido que tenta encarcerá-la para que ela permaneça sob seu domínio e, dessa forma, somente ele possa acessá-la, mantendo-a assim escondida dos olhos alheios. Ao tentar aprisioná-la desencadeia uma estranha mudança de comportamento na esposa. Esse evento, pelas características de seu decurso, sugere ao final, presença de zoomorfização⁵ na obra, pelo desaparecimento da personagem Maristela. Esta obra aprofunda a faceta naturalista⁶ do autor. Em meio à personagem que vira cabra, e descrições do narrador acerca da diversidade natural que compõe a Ilha da Trindade, *As Fêmeas da Ilha da Trindade* apresenta reflexões de personagens como o Bode Fedegoso, animal que habita a ilha:

[...] no alto do paredão, parado, soberano, conteirando na sua direção, o bode Fedegoso, que se arvora a guardião da ilha. Essa fêmea, lá embaixo, com aquele marinheiro, demonstra características diferentes das fêmeas sob seu domínio – seria a reflexão de Fedegoso. Esperará encontrá-la sozinha, quando não estejam por perto os marinheiros (LOPES, 2006, p. 71).

No ensejo desse momento literário derradeiro, arrematando a ‘ligação’ de uma vida inteira, Lopes nesse ínterim também publica um dos seus últimos ‘romances do mar’. *Onde repousam os naufragos* (2003) narra uma história também recorrente em seus romances de ambiente marítimo: a relação profunda do marinheiro com seu navio. Isso é colocado no

⁵ Zoomorfização (animalização) tem duas significações, uma enquanto figura de linguagem que concebe o comportamento do humano alinhado ao do animal, outra enquanto concepção do naturalismo, de influência darwinista que enxerga o homem do ponto de vista do instinto, condicionado inteiramente pelo meio. Na literatura encontra-se essa técnica tanto no sentido de caracterizar a luta de um personagem pela sobrevivência como em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos como quando se quer mostrar que a personagem tem ações impulsionadas por instinto, desejo, ou libido como é o caso de *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo. Moacir C. Lopes nessa obra parece conjugar ambos sentidos.

⁶ O termo naturalismo não diz aqui do movimento literário, mas sim é usado no seu sentido filosófico que discorre sobre a ideia, em oposição ao sobrenatural, de que apenas as forças naturais operam no mundo. Em consequência cultiva a concepção de que não existe além-mundo natural.

romance com o regresso de marinheiros ao navio Jaraguá antes de um naufrágio, na intenção de, num jantar, reviverem os momentos outrora vividos em alto-mar.

Há nesse romance a intensificação de parte das temáticas presentes na trajetória do autor: o trato diferenciado com o tempo, o mar e a natureza, como já dissemos, a relação do marinheiro com o mar e com o navio, complexidade na construção dos personagens, introspecção, variação de perspectivas, retorno às imagens oníricas de cunho mítico, fronteira entre real e imaginário, memória, angústia, necessidade convivial por parte do homem, busca do sentido da vida.

Depois de encerrado esse percurso, dedicou-se à literatura de outro modo. Foi editor colaborador da Editora Delta Larousse e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Essa experiência acentuou uma preocupação que já havia aparecido em sua vida de escritor. Ciente das dificuldades enfrentadas pelos estreados no Brasil quanto à publicação de seus romances, dificuldades essas sentidas na pele quando do seu primeiro livro *Maria de Cada Porto*, compromete-se com a função social de seu ofício literário, e funda em 1969 a Editora Cátedra, com o intuito de estimular a literatura brasileira e os escritores estreados da época. O romancista Milton Ramos, o contista Luís Carlos Machado, e os poetas Fernando Py e Mário de Oliveira são a prova de quão proveitoso foi esse incentivo.

A meio caminho do desfecho do seu décimo segundo romance, e tendo aprofundado como visto até aqui seu envolvimento temático com o mar, Lopes faleceu no dia 21 de Novembro de 2010, no Rio de Janeiro, aos 83 anos de idade, vítima de um câncer.

Depois de revisitar a obra do escritor cearense através de sua profunda afinidade com a temática marítima, tentaremos desenvolver características advindas da ‘ligação’, de uma de suas personagens, Marcela, não só com o mar, mas vários dos aspectos da natureza, quando analisarmos o romance *A Ostra e o Vento*, objeto de estudo da dissertação de mestrado aqui em questão.

2.2 Fortuna crítica

É sabido que a “Fortuna Crítica” de um autor é importante para o cultivo de sua memória literária, e é útil tanto como instrumento eficiente de propagação de suas obras ao público leitor como fomento a multiplicação de leituras possíveis feitas a partir de análises diversas que podem ratificar aspectos já percebidos como iluminam aspectos novos na crítica literária. Nesse subtópico serão mencionadas dissertações e teses que não só enriquecem este trabalho de pesquisa, mas alimentam sobremaneira o debate sobre a obra de Lopes no Brasil e no exterior, de modo a constituírem, no caso dos pesquisadores norte-americanos, da década de 70, por referenciarem-se umas às outras, um trabalho feito em conjunto.

Tendo em vista que uma “resposta” possível à questão motriz deste presente trabalho, a saber, sobre o teor das experiências da personagem Marcela com a Natureza em *A Ostra e o Vento* dependerá do desenvolvimento da problemática surgida no subtópico *Panteísmo* do capítulo 5 da tese do considerado maior crítico de Lopes, Fody (1978), daremos destaque a este estudo.

Impossível dar conta na íntegra do itinerário de cada uma das pesquisas empreendidas sobre a obra do autor cearense mencionadas aqui, todavia o mérito de tal consideração é mostrar as diferentes leituras tecidas até o presente momento, em especial sobre a narrativa aqui em questão.

Tocar na fortuna crítica de Lopes é reconhecer de antemão que embora sua produção literária tenha chamado atenção de algum modo desde o nascimento, só quando do lançamento da *Ostra e o Vento* pôde gozar de visibilidade nacional e internacional.

Nos anos 70 Lopes foi descoberto pela comunidade acadêmica norte-americana, onde passou a ter sua obra cuidadosamente examinada. Antes desse evento, no Brasil, o haviam saudado e elogiado nos jornais da época como um aspirante talentoso. Dentre os nomes importantes que comentaram sobre sua obra podemos destacar sua conterrânea mais famosa, Raquel de Queiroz:

[...] é um livro de estreante, com várias das falhas características do estreante. Mas com as qualidades tão raras que poucos estreantes têm – uma novidade, uma pungência, uma autenticidade, que já deixou de ser documento para ser uma verdade material artístico genuíno. Uma pureza de intenção, uma espécie de rebentar, de sair da terra como uma planta rebenta, e que nós, velhos profissionais, vemos com inveja e saudade – pois há quanto tempo não sabemos mais o que esse borbulhar espontâneo, há quanto tempo perdemos esse ímpeto! (QUEIROZ, 1960).

Embora haja distância considerável entre a crítica produzida pelos jornais e a praticada na academia, a afinidade entre elas no que diz respeito a obra de Lopes, repousa

justamente na percepção desse ímpeto primeiro assinalado por Queiroz (1960), que também chamou atenção dos pesquisadores estrangeiros.

Michael Fody, um dos maiores divulgadores da obra do cearense nos Estados Unidos é considerado o crítico mais relevante da fortuna crítica do autor. Doutor em Filosofia pela Universidade do Arizona, se especializou em língua portuguesa e literatura brasileira através dos estudos da obra de Lopes.

Organizou junto com Leo L. Barrow, professor do departamento de Línguas Românicas da Universidade do Arizona, responsável por apresentar o conjunto da obra do autor cearense a Fody e outros pesquisadores norte-americanos, um ciclo de conferências sobre Lopes em várias universidades norte-americanas, que instaurou o interesse maciço da comunidade acadêmica acerca do que chamavam de ‘descoberta’ crítica da época.

A tese intitulada “*The Creative Genius and Technique of Moacir C. Lopes*”, transformada em livro e traduzida para o português em 1978 como *Criação e Técnica no romance de Moacir C. Lopes* é considerada o maior estudo já produzido sobre Lopes até hoje. Em oito capítulos o crítico americano aborda aspectos técnicos e motivos temáticos que perpassam os romances do cearense. Entre essas análises, tomaremos como base, no presente trabalho, uma abordagem surgida, mais não propriamente desenvolvida, no capítulo dedicado à obra objeto dessa dissertação, *A Ingênua maturidade – A Ostra e o Vento* a fim de investigarmos o problema levantado inicialmente na pesquisa, a saber, o teor das experiências da personagem principal com a ilha onde vive. Essa retomada à medida que pretende honrar o esforço empreendido pelo crítico ao destacar a questão, desde o título do subtópico *Panteísmo*, o faz reconhecendo a necessidade de superação das contradições e ambiguidades presentes no encaminhamento dado, tendo em vista tal temática como possibilidade de leitura de *parte* significativa da narrativa em questão.

No mesmo circuito de Michael Fody, na recepção crítica da obra de Lopes, também se destacam no espaço acadêmico norte-americano, outras duas teses de doutorado. Em 1970 Winifred Osta apresenta a metáfora da viagem em quatro escritores entre os quais Lopes se inclui, em trabalho intitulado *The Journey Pattern in Four American Novels*. Em 1974, David Foltz faz um estudo comparativo entre as estruturas dos romances de Lopes, Mário Vargas Llosa, John Updike e Francisco Ayalas intitulado *Beyond Alienation in four contemporary American Novels*.

Podemos destacar algumas pesquisas, entre artigos, dissertações e teses, desenvolvidas no Brasil no último decênio, com abordagens teórico-metodológica afins que

muito contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa e que compõem a fortuna crítica de Lopes.

Fernando Góes é o pesquisador com mais trabalhos acadêmicos publicados nesse período. Na dissertação *A Metáfora da tempestade marítima em A Ostra e o Vento* (2011) defendida na Unicamp, utiliza a metáfora da tempestade marítima não só para mostrar a importância do mar na narrativa, mas para melhor compreender a relação entre os personagens Marcela e Saulo.

Em tese intitulada *A Representação do Mar nos romances de Moacir C. Lopes*, de 2016, pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), Góes retoma e amplia a leitura metafórica da temática marítima, considerando recorrente nas obras de Lopes. Dessa vez o enfoque pesa sobre as seguintes obras: *Maria de cada porto*, *Cais*, *saudade em pedra* e *O passageiro da Nau Catarineta*.

Os artigos *Pontos de Vista em A Ostra e o Vento* (2010) sobre a adaptação do romance para o cinema pelo cineasta Walter Lima Jr., momento importante da carreira do romancista e *Moacir Costa Lopes, um autor pós-moderno?* (2013) que investiga a afinidade do escritor com a estética pós-moderna, contribuem para o debate sobre a obra de Lopes sob variadas perspectivas.

Em 2012, Lanaiza do Nascimento Silva Araújo apresentou a dissertação *A complexidade do ser fictício: A construção da personagem Marcela no romance A Ostra e o Vento* na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. O trabalho desenvolveu um estudo em torno da complexidade estrutural, semântica e temática da personagem Marcela.

Jorge Luís Marques de Moraes, ao analisar diversas personagens femininas da literatura brasileira, inclui Marcela da *Ostra e o Vento* entre as confinadas na tese *Espacialidade e Condição Feminina: Estudo de confinamentos e deslocamentos* (2013). Este trabalho desenvolve o espaço da ilha em seu aspecto de confinamento para apontar essa como principal característica da personagem em questão.

O artigo *A Ostra e o Vento: o feminino ferido* (2011) de Maria Cristina de Melo mostra, a relação do romance com o desenvolvimento psico-espiritual do ser humano a partir do conceito de individuação da psicologia junguiana. Tal abordagem, segundo a autora é utilizada por Marcela tratar-se de uma personagem em transição. Aponta, ainda que rapidamente, a temática do panteísmo mas, tal como Fody em sua tese, não desenvolve a relação percebida entre a obra e a perspectiva cosmo-existencial, o que reafirma a tarefa dessa pesquisa.

Por fim, destaca-se o livro *Moacir C. Lopes e sua obra: 40 anos de literatura* edição comemorativa da Casa de Cultura Lima Barreto e do Sindicato dos Escritores do Estado do Rio

de Janeiro publicado no ano de 2000. Entre fotografias e depoimentos de amigos escritores, traz consigo um apanhado da biografia do escritor.

O material disponível sobre a obra de Lopes demonstra o quanto ainda há espaço para investigação acerca de sua produção literária, e o quão desafiante é essa tarefa. Essas pesquisas anteriormente destacadas já apresentam uma interessante diversidade de leituras possíveis, atestando assim a inesgotabilidade da literatura do escritor cearense. É com base nisso que, esperamos com este estudo sobre a narrativa *A Ostra e o Vento* poder contribuir efetivamente para expansão da fortuna crítica de Lopes no sentido de dar legitimidade e desenvolvimento à questão do panteísmo deixada até hoje em aberto na crítica literária e que, a nosso ver, esclarece o teor das experiências da personagem Marcela com a Natureza.

2.3 O enredo d’A OSTRAS E O VENTO: caracterização e comentários preliminares

Uma vez reconhecida a primazia temática do mar nos romances de Lopes observemos como essa ‘presença’ aliada a outros elementos da natureza, se mostra no enredo em *A Ostra e Vento* (1964).

O romance narra a vida de Marcela, personagem que vive numa ilha em meio a harmonia e o conflito. Ainda que submetida desde pequenina à opressão do pai, abandonado pela esposa, mãe de Marcela, há muito, logo se descobre, auxiliada por Daniel, ajudante de seu pai no farol, junto da natureza do lugar. O contraste entre o caráter triste e controlador do pai e o ânimo e temperamento aberto da filha é descrito na obra de modo a mostrar tanto a percepção de Daniel sobre a situação como a maneira que Marcela se relacionava com tal conflito:

[...] era José quem falava, lembrando Joana, fugida como um por isso esta ilha, vingando-se na solidão que era vingança maior. Só então quando soube foi que Daniel começou a compreender José. Marcela trazia na recordação, nos anos criança, como se fosse hoje. Daniel até falou: fazer da solidão uma vingança é perigoso, destrói, só podemos entender a solidão quando somos livres, e arrependeu-se de falar. Que se isolasse pelos cantos da ilha. Marcela lembrava, doía, a mãe, mãe era boa... e o outro, as estradas compridas...pai agarrando sua mão. Estava ficando velho, pai, sempre na torre, cuidando das lentes, dos tubos, relacionando mantimentos e provisões do farol. Chamava-a para fazer os registros no livro de quartos, não sabia encontrar as palavras, ou para relacionar os pedidos mensais ou semestrais. Depois se isolava outra vez e ela era livre para possuir a ilha inteira, encher o jardim de begônias e dalias, camélias brancas e vermelhas (LOPES, 1982, p.29-30).

Essa passagem acima citada, além de situar como já dissemos, quanto a ambivalência da situação vivida pela menina na ilha, e a motivação dos conflitos no convívio, revela, apesar disso, a liberdade com que a menina lidava consigo à medida que semeava a beleza natural por toda extensão de terra da ilha. De que ordem é essa liberdade? Apesar do

isolamento à que foi exposta, Marcela, experimenta a beleza, desabrochando para vida. Como isso é possível? Na ‘flor da idade’, vai descobrindo, através da vastidão natural, um outro lado da ‘ilha’, nos dando a conhecer o paradoxo que se mostra de maneiras distintas na trama: à medida que se sente presa pelo contato compulsório com o espírito solitário do pai experimenta, com vitalidade, todos os cantos da ilha. Daniel, diante da sensibilidade assim cultivada pela menina, dada a proximidade entre os dois, percebe tal potencial e resolve ajudá-la. Daniel, não só decidira ensinar-lhe a ler e escrever, mas pressupõe, na sua decisão, que tal coisa só aconteceria se estabelecessem, entre si, a partir daí, uma reciprocidade. Esse acordo tácito mostra que a sensibilidade de Daniel acentuada pela idade e os tempos de ‘ilha’, já pressentia o largo alcance da percepção da Marcela, pressentimento esse surgido desde a primeiro contato:

[...] antes dela era insípida a ilha [...] Na lancha de Pepe vieram José e ela. Ao descer na praia admirou o brinquedo grande. A cada folha que se desprendia de uma árvore ela deu vida. José perambulava por muitos lugares segurando sua mão como se temesse perdê-la. Por isso a ilha era maior que o continente. Em meia hora correu por todos os cantos, subiu ao morro de Pensador, aos picos, à torre, voltou à praia, às lajes, brinquedo grande (LOPES, 1982, p. 24).

A revelia do pai, Daniel entrega a Marcela um caderno, que além de servir para desenvolver o aprendizado formal⁷, em livros e aulas que se dispunha a oferecer a ela, serviria também como diário para que, a partir de suas experiências com a ilha pudesse conhecer melhor a si mesma. De que ordem são essas experiências? Veremos mais adiante, já que este é o foco dessa pesquisa. Por ora basta saber que é na primeira parte da narrativa que esse ‘teor’ aparece. O que num primeiro momento parece mostrar só informações do curso normal de uma menina em transição, que a contragosto se submete às ordens de um pai tirânico, se amplia quando, somos surpreendidos pela admiração⁸ de Marcela diante do desabrochar de uma flor, que a faz imediatamente se sentir plena, plenitude essa nomeada por ela de Deus.

No próximos capítulos buscaremos desenvolver o sentimento de Marcela desperto pela natureza de modo a investigar o motivo pelo qual a personagem é levada a nomear tal acontecimento vivido, de ‘Deus’. É assim que a Natureza aparece em sua amplitude em *A Ostra*

⁷ Como Daniel, ainda na ilha, vai pouco ao continente, pede a um amigo marinho, Pepe, personagem esporádico na trama, que aparece só para suprir mantimentos, trazer livros, entre outros materiais, para ensinar Marcela.

⁸ Entendemos aqui o termo admiração enquanto um sentimento que os homens experimentam ao maravilharem-se com as coisas e acontecimentos e que está na raiz do surgimento da interrogação filosófica. Nascido da admiração, esse sentimento nos remete a concepção grega de filosofia. Sobre isso diz Platão (2011, p. 55), em *Teeteto*: “[...] essa emoção, essa admiração é própria do filósofo; nem tem a filosofia outro princípio além desse; e quem afirmou que Irís é filha de Taumas a meu ver não errou na genealogia”. No sentido de reabrir a potencialidade dessa dimensão, esquecida, ao longo da história da filosofia, porque percebida somente como mero estímulo, Heidegger (2006, p. 38), em *Que é isto – a filosofia?* conferência proferida em 1955, remonta o sentido original da admiração: “[...] mas *pháthos* remonta a *paskhein*, sofrer, aguentar, suportar, tolerar, deixar-se levar por, deixar-se con-vocar por”. Essa retomada o ajuda a desenvolver tal sentimento enquanto a disposição que está na base do que é próprio do humano.

e o *Vento*, exigindo, no encaminhamento temático pretendido aqui, um cuidado terminológico de modo a assegurar a polissemia da palavra, já mencionada, que ora se mostra na obra como meio ambiente, ora mostra tudo que cerca a personagem em seu caráter divino. É em meio a esse movimento que Marcela vai se descobrindo mais próxima à Natureza que da ilha. Mas elas não são uma mesma coisa? Não necessariamente. A ilha se percebida sob a ótica do conflito com o pai, é vista como a prisão de Marcela, lugar de confinamento, mas se percebida sob a ótica de sua relação com a natureza, foco da investigação dessa pesquisa, é vista de maneira aberta, ampla, dada a harmonia e beleza preponderante. Essa relação paradoxal aparece, como já dissemos, de vários modos na obra e também pode ser formulada do seguinte modo: à medida que a menina experimenta seu derredor se descobre mulher.

Nessa perspectiva, sua transição da meninice à puberdade, é marcada por Saulo, personagem misterioso de natureza dúbia, alvo de seu desejo nascente, “[...] o vento se esfrega em suas pernas e levanta a saia, mostrando as coxas” (LOPES, 1982, p. 71). Esse personagem, relacionado ao vento, ao mesmo tempo que desperta sua sexualidade, apresentando a possibilidade de uma relação amorosa, aprofunda o conflito entre a menina e o pai de modo a adensar a atmosfera convival do lugar.

José, que já sempre fora possessivo em relação à filha, se torna cego pela desconfiança cada vez mais crescente, e desconta seu ódio em Daniel, que não resiste as brigas, e vai embora, apesar da afeição pela menina, sendo logo substituído por Roberto nos afazeres do farol. Marcela fala da partida do amigo, em seu caderno feito diário nas horas extras:

[...] ultimamente se voltou contra Daniel porque pensava que ele estava alcovitando meus encontros com Saulo. Chegou a pensar que Daniel era Saulo e passou a persegui-lo, acompanhar-lhe todos os movimentos, até que Daniel não podia mais suportar viver na ilha. Por isso foi para o continente (LOPES, 1982, p. 65).

O que era solução se torna um transtorno sem volta para todos. A personalidade estranha e esquiva do novo ajudante, combinada ao acirramento da distância entre pai e filha por conta da presença cada vez mais constante de Saulo nos arredores da casa-grande, aguça a paranoia do faroleiro de modo a desencadear perseguições mais intensas. Numa noite de tempestade, uma vez incompreendida e insatisfeita com a vigilância constante de José, e, por consequência disso, com sua falta de liberdade, Marcela se fecha para o pai. Só a vida com Saulo faz sentido, e confessa: “[...] Saulo é tão importante que está tomando conta de mim” (LOPES, 1982, p. 115).

Percebendo-os como intrusos já que não vivem a ilha do mesmo modo que os dois, Marcela vê José e Roberto se lançarem em alto mar à procura de supostos naufragos e não faz nada para impedir. Os dois nada encontram. Marcela obstinada a se integrar a Saulo e, assim,

tornar a Ilha livre da presença opressora de José, não vê num primeiro momento a culminância trágica da situação. Um insight, que mostra a Marcela a impossibilidade de viver feliz com Saulo naquele contexto destrutivo, confere à menina a clareza de que seus esforços, se colocados naquela direção, rebatendo a violência sofrida com negligência, seriam em vão. Assim, depois dessa iluminação, sob efeito da sensação de que o pai e Roberto mereciam ser acolhidos por seu amor e compaixão, se arrepende, e resolve tentar resgatá-los para tentar redimensionar convívio entre os três. Quando, lançasse ao mar, cheia de esperança, desaparece. Se por morte? O autor deixa em aberto.

Por fim, a “[...] ostra que as ondas há pouco jogaram na areia” (LOPES, 1982, p. 147) revela a continuidade do mistério que Daniel e outros marinheiros encontram, e que o autor coloca no início da obra, ao regressarem a Ilha dos Afogados já “deserta”. Ou seja, nesse desfecho remissivo é possível identificar no enredo, uma história dentro da outra: A história do conflito vivido por Marcela, que a faz viver entre a opressão e a liberdade, e a história de Daniel na busca por Marcela. Essa dúvida sobre o destino da personagem confere circularidade a trama e dificulta o desenlace da(s) história(s).

Lopes, ao invés de indicar vestígio de morte no desaparecimento da personagem Marcela sugere solução menos óbvia pois, ao retomar no final da trama o mesmo trecho com o qual inicia a obra, “[...] manhã manhã de mais uma era que finda e reinicia no roldão das horas e do vento” (LOPES, 1982, p. 3; 147), mostra que, a presença da menina, vinculada à natureza, não só continua ‘viva’ de modo a permear a ilha, mas dá sentido às buscas empreendidas por Daniel, sugerindo que Marcela não morre e sim se transfigura. Nesse início remetido ao final da narrativa, Saulo, o vento, que é posto por Lopes, enquanto personagem autônomo, único sobrevivente do inexplicado desaparecimento dos habitantes da Ilha dos Afogados, narra, a presença-ausente da personagem, descrevendo os elementos da natureza, para mostrar o quanto ela permeia a ilha.

Melo (2016), no artigo *A Ostra e o Vento: O feminino ferido* citado anteriormente no tópico sobre a Fortuna Crítica do autor, com base no conceito de individuação de Jung desenvolve uma interpretação, dessa estranha “presença” de Marcela na ilha, depois de seu desaparecimento, como dissolução da individualidade da personagem na obra:

[...] no entanto [...] Marcela fecha-se, foge de Saulo, identificando-se com a ilha, desaparecendo no mar à procura de José e Roberto. Há, portanto uma total dissolução de sua personalidade, frustrando o seu percurso de desenvolvimento interior (MELO, 2016, p.16).

Essa inconclusão quanto ao destino da personagem e sua história, que enseja interpretações diversas e divide posições na fortuna crítica do autor, é ratificada por Lopes na vírgula que “encerra” o livro, tal como no seu começo.

A confluência temporal entre passado e presente na fala de Daniel também acentua a complexidade da atmosfera na ilha, porque ao mesmo tempo que a ilha é encontrada deserta desencadeia, a todo instante, em Daniel, durante as buscas, através do cheiro de manjeriço, a presença de Marcela, que ora parece lembrança ora parece factual à Daniel:

[...] de repente já está no morro do Pensador, sentada, tem um livro nos joelhos e uma dália no cabelo, recende a manjeriço. Que idade tem agora Marcela? Acena para Daniel.

Sim, ela nos chama. Estamos indo ao seu encontro, estamos indo, estamos indo para Marcela...Daniel passa a mão pela barba crescida e tem vontade de poder chorar. No entanto, responde ao aceno. O capataz e os marinheiros não estão vendo.

E se vissem, o que importava? Eles não compreendem. (LOPES,1982, p.20)

Daí, podemos depreender a seguinte pergunta: essa ‘presença’, é ativada por reminiscência ou recordação? Antes que optemos por um ou outro tipo de memória busquemos entender de que modo esse tema duplo se liga a questão do tempo. Segundo Maciel (2006, p. 46), Daniel, “[...] 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”. Essa estratégia do autor, pela via da recordação de Daniel, que diz da capacidade humana de atrair à consciência presente coisas vividas outrora de modo a vivê-las de novo, traz à ‘presença’ não só a personagem Marcela no narrador mas sim a relação entre os elementos que a tornaram idêntica à ilha: a natureza. O tempo dessa simbiose, não só regida pela ‘vento’, mas pelo cheiro do manjeriço, e pela beleza da dália e das beldroegas, é música que circula sem parar na obra: “[...] a cada passo o vento volve e nele somos jogados” (LOPES, 1982, p. 19). A partir dessa estruturação temporal específica, distante do aspecto convencional cronologicamente demarcado, lemos um romance entrecortado que requer de nós enquanto leitor, uma atenção e sensibilidade aguçada. Sobre isso nos diz Fody (1978, p. 119):

[...] os frequentes “cortes” [...] entre esses pontos de vista muitas vezes correspondem a cortes entre tempos. Por exemplo, na página 48 Marcela convida: “Vamos pescar ostras, Daniel? Era manhã calma...o sol faiscando no mar ...”, e na página 49 (depois de um corte), É manhã calma...o sol faiscando no mar...(Saulo observa) 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.” Para o leitor cujo conceito de tempo é sequencial, as mudanças para trás e para frente sem aviso, entre passado e presente, criam uma fragmentação muito semelhante à estrutura da narrativa de *Cais, saudade em pedra*.

Outro problema surgido do entrecruzamento temporal no romance, além do parentesco entre obras de Lopes, tal como mencionado por Fody (1978), diz respeito ao personagem Saulo. Embora por vezes pareça projeção masculina de Marcela, e subsista assim em muitas das interpretações feitas da obra, sobrevive ao desaparecimento da garota reassumindo a autonomia que lhe é dada pelo autor desde o início do romance. Não só está presente em todos os cantos da ilha mas dá impressão que sempre esteve ali. Essa impressão é intensificada pela volatilidade do que é constituído: vento. Não seria o personagem um artifício para afrontar o pai? Marcela, como sabemos, vive um difícil convívio com José, que entre outras limitações, não lhe deixa à vontade pra relacionar-se com outras pessoas. A relação com a natureza da ilha, prenhe de cor, cheiro e paladar, abre a necessidade convivial da personagem e deixa uma mensagem. Fody (1982) comenta essa mensagem de humanidade deixada pela obra:

[...] além de nos impressionar pela sua habilidade de criar novos mundos, o autor nos impressiona pela implícita mensagem de anti-solidão, da necessidade do amor fraternal e da tolerância por, e aceitação apesar de, as deficiências de nossos irmãos-seres humanos.

Nesse sentido, não só a relação conturbada de Marcela com Saulo mais a relação mesma da menina com a natureza, embalada pelo ‘som’ constante, “que nasce dos picos” (LOPES, 1982, p. 3) nos permite meditar sobre a existência humana e suas relações. Esse “ser” que se mostrou no início como o afago que a vida deu depois da perda da mãe e da distância do único amigo Daniel, que bateu em retirada depois de tantas desavenças com José, alarga nosso horizonte de expectativas sobre amor e amizade. No entanto, a relação com Saulo, que aumenta sua potencialidade, trouxe uma série de riscos à personagem? Aqui, a essência convivial da menina, uma vez suprimida, anda segundo interpretações, lado a lado com a loucura. Que o diga o encaminhamento cinematográfico dado por Walter Lima Jr⁹ à obra de Lopes, que embora tenha gerado um filme de trama concisa e cenas belíssimas, opta por transformar a pulsão de vida de Marcela em patologia.

Essa interpretação de Walter Lima Jr. sobre o relacionamento de Saulo e Marcela, que destoa da análise aqui pretendida, traz ainda sim elementos muito interessantes para melhor compreensão da obra, que dada sua amplitude, não à-toa enseja essa diversidade de leituras. O diretor ao sugerir Saulo como uma projeção dos ímpetos afetivo-sexuais de Marcela coloca questões importantes como os riscos a que a personagem fora exposta pelo pai na situação de

⁹ Walter Lima Jr. nascido no Rio de Janeiro em 1938, adaptou em 1997 para o cinema a obra *A Ostra e Vento*. O trabalho mostra a liberdade com que o cineasta lidava com o processo da adaptação. Para melhor visualizar essa questão, podemos destacar a declaração feita por ele em entrevista: “[...] na verdade o livro que se vai ler depois de ver o filme não é o filme. O filme é uma releitura do livro; o livro é um pretexto para eu chegar no filme...” (A OSTRAS E O VENTO, 1998).

confinamento, como a questão levantada acima por Fody (1978), que diz respeito a necessidade relacional da própria existência humana.

Conforme exposto nesse capítulo da pesquisa, que tem início com a proposta de uma breve biografia comentada, a partir da ligação entre vida e obra desse autor conhecido como romancista do mar, em boa medida, mostra na interface com seus outros romances, a recorrência da natureza em suas temáticas de modo a estimular a investigação aqui empreendida, ou seja, Marcela e a natureza constituem, em seu entrelaço, nosso objeto por excelência. A primazia dessa temática na obra, tanto na constituição da personagem como na caracterização da narrativa, mostram a relação de implicação mútua entre filosofia e literatura para o entendimento do teor das experiências surgidas a partir da relação em questão. Para tanto, é preciso abandonarmos quaisquer pré-conceitos que possam limitar nosso olhar sobre essa última conexão assinalada, pois são âmbitos que extrapolam sua separação disciplinar. Aqui, na proposição de uma, não única leitura possível da obra *A Ostra e o Vento* de Lopes, a filosofia, ao oferecer as bases teórico-conceituais do esclarecimento da questão há muito levantada, mas não desenvolvida, por Fody (1978), pode indicar o teor da experiências de uma personagem que exige um olhar mais amplo do leitor por sobre a Natureza que ora se apresenta enquanto meio ambiente no interior da obra, ora se apresenta em seu caráter divino.

3 A QUESTÃO DO PANTEÍSMO

3.1 Da retomada da *questão*

“Como um sujeito comum ousa imaginar-se equivalente
a uma ‘entidade divinal, oriundo de algum ‘céu’”
(BARBIER, 2013)

O título deste subtópico remete a um objetivo que carrega consigo um movimento: à medida que discorrerá sobre problemas gerados em torno de uma *questão* específica, surgidos de preconceitos como o assinalado na epígrafe acima, pretende retomá-la em sua integralidade, para então, restituir sua legitimidade enquanto questão digna de ser pensada e investigada na *A Ostra e Vento*. Qual questão? É o que veremos a seguir.

Michael Fody, relevante crítico de Lopes, em *Criação e Técnica no romance de Moacir C. Lopes* (1978), livro resultado de sua pesquisa de doutorado, realizada na década de 70, na Universidade do Arizona (EUA), ao investigar a obra *A Ostra e o Vento* no capítulo 5, *A Ingênua maturidade – A Ostra e o Vento* se depara com uma questão, apontada por Lopes, em carta datada de 1967:

[...] já em “A Ostra e o vento” há um tanto de panteísmo, ou seja a integração de Marcela com a natureza, não só através de Saulo, que passa a ser sua projeção no espaço e no tempo, mas antes de Saulo dominá-la, exemplo, a passagem em que ela descobre a existência da flor que nasce, e a flor é ela e ela é a flor, que marca o momento da transição de menina-mulher (em português claro: menstruação) e o nascimento do sexo. Ou seu costume de descer da casa do farol à praia, chapinhando os pés na água do córrego (e a água funciona como um elemento altamente sensual) e Marcela sente que a água, um dos mais fortes e simbólicos elementos da natureza, está penetrando em seu corpo, ou seja: a natureza penetrando nela e ela se integrando à natureza (s/p) (FODY, 1978, p. 136).

Esse trecho da carta de Lopes inicia o destaque dado pelo crítico à questão, inscrita desde o nome do subtópico, *Panteísmo*, presente no capítulo 5 do estudo supracitado. O que diz a carta? Na primeira linha, o autor cearense expõe sua concepção de panteísmo quando diz da integração da personagem Marcela com a natureza, e, aponta trechos d’ *A Ostra e o Vento* onde, o que ele chama de um *tanto* de panteísmo, pode ser encontrado.

Como Fody (1978) se coloca tal questão? Inicialmente a desenvolve no mesmo sentido que o autor da obra aponta, reafirmando que Marcela “[...] é verdadeiramente, de todos os personagens, a que mais afinidade tem com todos os aspectos da natureza” (FODY, 1978, p.136), mas, no decurso da exposição, surpreende, dado que, após essa colocação, ratificada pelo uso do advérbio de afirmação *verdadeiramente*, diz o seguinte:

[...] mas esse reconhecimento por parte de um ser humano de que ele é um com a Natureza, um elo na cadeia ecológica, não é o panteísmo, a menos que esse ser humano fosse Deus. Lopes empregou mal o termo neste contexto, mas estava correto quando escreveu “...há um tanto de panteísmo...” em *A Ostra e o Vento* (FODY, 1978, p.136).

O crítico, mesmo reconhecendo num primeiro momento Marcela como a personagem das obras de Lopes que mais afinidade tem com a natureza, não concebe essa afinidade como panteísmo, *a menos que esse ser humano fosse Deus*. Tal pressuposto está assentado sobre três problemas fundamentais, que comprometem a investigação sobre a questão do panteísmo na *A Ostra e o Vento*: a) Michael Fody, antes de examinar, conclui precipitadamente o que vem a ser panteísmo; b) o crítico, nessa conclusão, pressupõe um desnível hierárquico entre Deus e o ser humano, o que não corresponde ao ponto de vista panteísta; c) o princípio do panteísmo é a identidade de Deus e Natureza, e não a equiparação do homem com Deus, como coloca o crítico.

O americano, depois de formular essa hipótese negativa, postulando o que seja panteísmo, com base em pressuposto problemático, finaliza sua fala, a nosso ver, de modo confuso.

Ao opinar sobre a posição de Lopes em carta, Fody (1978) se pauta no que critica, para estranhamente afirmar que o autor “[...] estava correto quando escreveu... há um tanto de panteísmo...em a Ostra e o Vento”. Mas o crítico ao negar que o “[...] reconhecimento por parte de um ser humano de que ele é um com a Natureza”, experienciado por Marcela na *Ostra e o Vento* seja panteísmo, não inviabiliza justamente essa possibilidade, de haver *um tanto panteísmo* na obra? É em meio a esse emaranhado, que a primeira tentativa de desenvolvimento da questão levantada, surgida na fortuna crítica de Lopes, sobre a presença do *tanto* de panteísmo na obra *A Ostra e o Vento*, fica em aberto. Assim sendo, tomaremos como ponto de partida da presente pesquisa, a questão do panteísmo na referida obra literária. Essa retomada significa: uma vez esclarecendo os problemas oriundos da análise feita por Fody (1978) no subtópico *Panteísmo* do livro *Criação e Técnica no romance de Moacir C. Lopes*, pretendemos habilitar efetivamente a investigação proposta, de modo a identificar se há, e onde há o *um tanto* de panteísmo na *A Ostra e o Vento*.

A fim de iniciar propriamente essa retomada no sentido do seu desenvolvimento, de modo a esclarecer também, a pergunta-guia desta pesquisa, faremos, a seguir, um breve panorama histórico do panteísmo.

3.2 Breve panorama histórico

Reduzir a diversidade de manifestações possíveis do panteísmo, que perpassa âmbitos vastos como: cultural, religioso e filosófico; a uma definição pronta e acabada, é impossível, e nem é este o objetivo. Uma vez cientes dessa impossibilidade, pretendemos, tendo em vista os três problemas levantados no subtópico anterior presentes na análise de Fody (1978) sobre o assunto, expor as principais “concepções panteístas” e assim, mostrar a estrutura básica que as atravessa: a recusa da separação entre Deus e Mundo; e a afirmação de uma unidade que permeia tudo que há. Para tanto, começemos tal exposição, cientes que por se tratar de uma tradição filosófica vasta e profunda, embora historicamente marginalizada, só o faremos, tal como anunciado no título: de forma panorâmica.

A etimologia da palavra *panteísmo* remete à Grécia antiga, como diz Harrison (2004, p. 1):

[...] *the word Pantheism derives from the Greek words pan (“all”) and theos (“God”). Thus, Pantheism means: All is God. In essence, Pantheism holds that the Universe as a whole is worthy of the deepest reverence, and that only the Universe and Nature are worthy of that degree of reverence.*¹⁰

A junção dos termos *pan* e *theos* pressupõe uma identidade entre Deus e ‘tudo’ que existe. O reconhecimento dessa identidade, segundo Harrison, implica numa disposição de reverência diante da Natureza vista como sinônima de Universo. Essa concepção unitária, que identifica Deus/ Natureza/ Universo, aponta para uma perspectiva ampla que pode ser encontrada desde os primórdios da história da filosofia ocidental, sobre isso, diz Harrison (2004, p. 18): “[...] probably the first identifiable pantheists in the West were the earliest of all Greek philosophers, from the Western, Ionian shore of Asia Minor (modern Turkey)”¹¹.

Cabe ressaltar que embora os filósofos da natureza, “[...] cuja preocupação fundamental incidia sobre a natureza (*physis*) e a coerência das coisas como um todo” (KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 1994, p. 4) apresentem em suas elaborações conceptuais “traços panteísticos”, e por isso sejam considerados, conforme dito por Harrison (2004), os primeiros panteístas, o vocábulo, nesse contexto, deve ser usado com cuidado, porque só posteriormente, como veremos, o termo ‘panteísta’ surge enquanto tal.

¹⁰ “A palavra “panteísmo” deriva das palavras gregas pan (=“tudo”) e theos (=“Deus”). Assim, o panteísmo significa: tudo é Deus. Em essência, o panteísmo sustenta que o Universo como um todo é digno da mais profunda reverência, e que apenas o Universo e a Natureza são dignos desse grau de reverência”. Tradução da autora.

¹¹ “Provavelmente os primeiros panteístas identificáveis no Ocidente foram os primeiros de todos os filósofos gregos, da costa ocidental e jônica da Ásia Menor (Turquia moderna)”. Tradução da autora.

Aristóteles, um dos pensadores posteriores, responsável por nos legar alguns dos fragmentos dos filósofos da natureza, também chamados pré-socráticos, discorre sobre essa preocupação fundamental comum, acima assinalada:

[...] na sua maior parte, os primeiros filósofos pensaram que os princípios, sob a forma de matéria, foram os únicos princípios de todas as coisas: pois a fonte original de todas as coisas que existem, aquela a partir da qual uma coisa é primeiro originada e na qual por fim é destruída, a substância que persiste, mas se modifica nas suas qualidades, essa, afirmam eles, é o elemento e o primeiro princípio das coisas existentes, e por essa razão consideram que não há geração ou morte absolutas, com base no facto de uma natureza ser sempre preservada...pois deve haver alguma substância natural, uma ou mais do que uma, de que provém as outras coisas, enquanto ela é preservada. Contudo, sobre o número e a forma desta espécie de princípio nem todos estão de acordo; mas Tales, o fundador deste tipo de filosofia, diz que é a água (e por consequência declarou que a terra está sobre a água), tendo talvez formulado esta suposição por ver que o alimento de todas as coisas é húmido, e que o próprio calor dele provém e vive graças a ele (aquilo de que provém é o princípio de todas as coisas) – formulou a hipótese não só a partir disto, como ainda do facto de os embriões de todas as coisas terem uma natureza húmida, sendo a água o princípio natural das coisas húmidas (ARISTÓTELES, 2002, p. 983).

O Estagirita concentra sua descrição dos primeiros filósofos nos dois aspectos que tinham em comum: a meditação sobre a natureza (*physis*) e a busca pelo princípio do que nela é essencial (em grego, a *arkhé*). A nosso ver, a conjugação desses dois aspectos configura o carácter panteísta desse posicionamento, pois a busca pela *arkhé* se pautava na própria Natureza (*physis*). Como esses primeiros filósofos buscavam a *arkhé* da *physis* na própria *physis* vista em sua Totalidade, levantaram uma variedade de hipóteses possíveis com base em elementos naturais.

Para Tales de Mileto o princípio de todas as coisas, que o faz dizer que “[...] o universo tinha uma alma e estava cheio de divindades”, é a água, por ser visivelmente essencial à vida e estar contida em tudo.

Assim como Tales de Mileto, com a água, Heráclito de Éfeso (aproximadamente 540-480 a.C) deu sustentação à sua perspectiva unitária do cosmos, através de um elemento da natureza: o fogo:

[...] *but the clearest expression of this early Pantheism came from Heraclitus, of Ephesus, not far up the coast from Miletus. [...] He is perhaps best known for his doctrines that fire is the basic substance of all things, and that everything is in a process of ceaseless change* (HARRISON, 2004, p. 18).¹²

Segundo Heráclito (apud SANTOS, 2001), o fogo como elemento primordial, é o cerne que constitui a unidade dos contrários nas contínuas metamorfoses: “[...] do separado e

¹² “Mas a expressão mais clara deste primitivo panteísmo veio de Heráclito, de Éfeso, não muito longe da costa de Mileto. [...] ele é talvez mais conhecido por sua doutrina que o fogo é a substância básica de todas as coisas, e que tudo está em processo incessante de mudança” (Tradução da autora).

do não separado, do gerado e do não gerado, do moral e do imoral, da palavra (logos) e do eterno, do pai e do filho, de Deus e da justiça” (SANTOS, 2001, p. 93). Essa *arkhé*, presente na harmonia dos opostos, não foi criada por um deus pessoal, separado, mas “[...] o mundo (kósmos) o mesmo de todos os seres, nenhum deus, nenhum homem o fez mas era, é e será um fogo sempre vivo, acendendo-se em medidas e apagando-se em medidas” (SANTOS, 2001, p. 93). Em *A Lição de Heráclito*, sobre a identificação entre o fogo, como elemento primordial e o cosmos, presente nos fragmentos de Heráclito, Santos (1990, p. 7) diz: “[...] a substância ígnea, identificada pelo *Lógos* ao próprio *kósmos*, opera constantes transformações nos elementos centrais da natureza, água, terra, ar, com medida e funciona como receptáculo”.

Inspirados em Heráclito, podemos encontrar ‘traços panteísticos’ também entre os Estoicos:

[...] *the Stoics believed that the Universe itself was a divine being, a living thing endowed with soul and reason. All conventional gods were merely names for different powers of the cosmic God. Everything in the earth and heavens was the actual substance of God* (HARRISON, 2004, p. 19).¹³

Essa concepção, que o Universo em todas as suas esferas, terrestre, celeste, deve ser considerado divino traz consigo uma ideia muito difundida entre os estoicos e que aqui merece menção: a ideia de *sympátheia tôn hólôn*. Sobre isso, Ullmann (2008, p. 9) diz:

[...] essa expressão encontra-se em germe em Heráclito (544- 484 a. C), fragmento 67 a [...]. Para os estoicos, as coisas são partes de um grande organismo. Tal como no corpo humano toda modificação num membro é sentida em todos os outros, assim também no cosmo existe recíproca inter-relação. Isso traz a mente os ecossistemas, nos quais se percebem os mútuos influxos. Lembra, por igual, a fábula de Menênio Agripa. Essa fábula foi engendrada por Menênio Agripa, em 494 a. C., para convencer os plebeus de que sua revolta contra os políticos redundaria em prejuízos deles próprios. Por outra, numa sociedade humana, há diversas classes, com diferentes funções, todas elas contribuindo para o funcionamento solidário do todo. Também na poesia, encontramos expressa a ideia da *sympátheia*. No cosmo, verifica-se um nexu inviolável das causas, que leva o nome de *heimarménê*. Tudo transcorre numa sequência implacável, não havendo, pois, acaso. Assim sendo, pela adivinhação, pode-se prever o futuro, porque os eventos futuros estão fixados necessariamente.

Com a ideia da *sympátheia tôn hólôn*, o estoicismo concebe o ser humano como parte indissociada de um todo interconectado no qual reúne tudo em si num *grande organismo*. Essa visão que traz em seu bojo a *recíproca inter-relação* entre tudo que há, como diz o autor supracitado, se ancora em uma concepção de natureza que encontra eco em Marco Aurélio (aproximadamente 121-180), considerado um dos maiores seguidores do estoicismo:

¹³ “Os estoicos acreditavam que o próprio universo era um ser divino, uma coisa dotada de alma e razão. Todos os deuses convencionais eram meramente nomes para diferentes poderes do Deus cósmico. Tudo na terra e no céu era a real substância de Deus” (Tradução da autora).

[...] *Marcus saw the Universe as “one living being, having one substance and soul.” All things were interconnected with a sacred bond. Nature was in a process of constant change, using the universal substance to mould now a horse, then when the horse dies a tree, then a man* (HARRISON, 2004, p. 19).¹⁴

Em uma de suas *Meditações*, Aurélio (2005, p. 9), adverte quanto às implicações éticas dessa perspectiva: “[...] debes sempre lembrar qual a Natureza do Universo, qual a minha, qual a relação entre esta e aquela, qual parte sou de qual universo e que ninguém te impede de fazer e dizer o que é consequência da natureza de que és parte”.

Por embasar sua tentativa de explicar a infinitude do universo na unidade da natureza, ainda que num período bem posterior ao de Marco Aurélio, considera-se também o pensamento de Giordano Bruno (1548-1600) de inclinação panteísta. Segundo Pessanha (apud BRUNO; GALILEI; CAMPANELLA, 1978, p. 12-13):

[...] ao panteísmo e ao animismo articulam-se outras teses do pensamento de Giordano Bruno. Para ele, o Universo não é finito e limitado, como pretendia a concepção medieval, mas infinito e ilimitado, como afirmou Lucrecio (c. 98 a.C.-55 a. C.) no poema *Da Natureza*, repetindo a tese dos antigos atomistas gregos.

Na base do panteísmo de Giordano Bruno, que afirma a infinitude do Universo, há a valorização da matéria. Para ele, desde Aristóteles, a matéria havia sido subordinada à forma. Diferentemente dessa tradição, baseia sua metafísica no princípio anímico:

[...] o princípio anímico, para Bruno, não se distingue da própria matéria animada. A metafísica que ele propõe constitui, assim, um rigoroso monismo materialista. Não existem, para ele, duas substâncias (matéria e espírito) distintas. Tudo o que existe estaria reduzido a uma única essência material provida de animação espiritual. A matéria animada, por outro lado, carregaria dentro de si a própria divindade e a doutrina formada por essa ideia constitui o panteísmo de Giordano Bruno. A ortodoxia cristã, apoiada na metafísica aristotélica-tomista, colocava Deus como primeira causa, motor imóvel e perfeição absoluta, que seria transcendente, ou seja, tem existência plena e separada de suas criaturas. Bruno, ao contrário, concebe Deus como imanente ao Universo e idêntico a Ele. Deus não seria um ser que tivesse criado o Universo, mas seria o próprio mundo. A natureza investigada e exaltada pelos homens na Renascença atinge, desse modo, a sua mais completa valorização: torna-se divina (PESSANHA apud BRUNO; GALILEI; CAMPANELLA, 1978, p. 12).

Por essas ideias contrariarem os dogmas cristãos, que propagavam, dentre outras coisas, a hierarquia do cosmo e a transcendência de Deus em relação a todas as coisas existentes, incluindo o homem, Bruno foi condenado por heresia e queimado vivo:

Iniciado o processo, em 3 de julho de 1592, Bruno declara estar arrependido de todos os erros que porventura tivesse cometido e pronto para reorientar toda sua vida. Nesse ponto, o processo poderia ter-se encerrado com a absolvição, mas o papa não o permitiu e fez com que o processo passasse ao tribunal do Santo Ofício em Roma. Em janeiro de 1593, Bruno é entregue às autoridades romanas e encarcerado durante sete

¹⁴ “Marco viu o universo como “um ser vivo, que tem substância e alma”. Todas as coisas foram interligadas com um laço sagrado. A natureza é um processo em constante mudança usando uma substância universal que molda o cavalo, quando o cavalo morre, a árvore, depois o homem” (Tradução da autora).

anos, ao fim dos quais é condenado à morte na fogueira, juntamente com suas obras consideradas heréticas. No dia 17 de fevereiro de 1600, Giordano Bruno é executado no Campo das Flores (PESSANHA apud BRUNO; GALILEI; CAMPANELLA, 1978, p. 10).

Ainda que o panteísmo se oponha à concepção transcendente de Deus, e seja por conta disso por vezes denominado ateísmo, não pode ser propriamente considerado como tal. No entanto, foi esse o ‘entendimento’ que decidiu tanto o destino trágico de Giordano Bruno, quanto incitou, posteriormente, a excomunhão de Espinosa.

Bento de Espinosa (1632-1677), tal como Giordano Bruno, cuja perspectiva é considerada o primeiro momento do panteísmo moderno, também desenvolve uma concepção de Deus de cunho imanentista, ou seja, concepção que reflete a qualidade inerente do divino no mundo:

[...] *Deus é causa imanente, e não transitiva, de todas as coisas.* Tudo o que existe, existe em Deus, e por meio de Deus deve ser concebido (pela prop. 15); portanto (pelo corol. 1 prop. 16), Deus é causa das coisas que nele existem, que era o primeiro ponto. Ademais, além de Deus, não pode existir nenhuma substância (pela prop. 14), isto é, (pela def. 3), nenhuma coisa, além de Deus, existe em si mesma, que era o segundo ponto. Logo, Deus é causa imanente, e não transitiva, de todas as coisas. C.Q.D. (E I, P 18).

Essa concepção *imanente* de Deus, contida na primeira parte da *Ética* de Espinosa, não se localiza somente na proposição acima citada, mas se desdobra ao longo do texto, em definições, demonstrações, axiomas, escólios e apêndices que, remetidos uns aos outros, interligam todas as cinco partes que compõem a obra: I- Deus, II- A natureza e a origem da mente; III- A origem e a natureza dos afetos; IV- A servidão humana ou a força dos afetos; V- A potência do intelecto ou a liberdade humana. Tal configuração manifesta a importância que a noção de unidade ocupa no pensamento do filósofo. A partir desta noção, se segue o monismo espinosano, que postula “[...] a existência necessária de uma única substância absolutamente infinita” (RUSMANDO, 2010, p. 15). Essa perspectiva foi alvo de graves acusações, pois se opõe radicalmente à todas as formas de superstição que, segundo o filósofo, teriam raízes na concepção de um ser superior transcendente, separado, que conduziria à distância, e tão somente, segundo Sua vontade, as vidas humanas e a vida em geral. Em consequência:

[...] cada homem engendrou, com base em sua própria inclinação, diferentes maneiras de prestar culto a Deus, para que Deus o considere mais que aos outros e governe toda a natureza em proveito de seu cego desejo e de sua insaciável cobiça. Esse preconceito transformou-se, assim, em superstição e criou profundas raízes em suas mentes (SPINOZA, 2014, p. 43).

Esta posição espinosana, que denuncia esse e outros preconceitos, evidencia as fragilidades dos traços que constituem a perspectiva teológica predominante no Ocidente, tais

como o antropomorfismo, que concebe um Deus com qualidades humanas. Sobre isso, diz Haeckel (2002, p. 17-18):

[...] em todos esses sistemas dualistas e pluralistas de concepção de mundo, deve-se reconhecer por idéia fundamental mais importante o antropomorfismo, a humanização de Deus. O próprio homem, como um ser semelhante a Deus ou derivando dele diretamente, toma um lugar particular no mundo e fica separado do resto da natureza por um abismo profundo. A mais das vezes junta-se-lhe a idéia antropocêntrica, a convicção de que o homem é o ponto central do Universo, o último e supremo fim da criação e que o resto da natureza se fez unicamente para o servir.

Consciente dos riscos da perspectiva dualista há muito entranhada na base sociocultural na qual vivia, Espinosa propõe uma concepção de Deus centrada não no homem e sim na totalidade que o envolve como parte entre outras partes. Para tanto, Espinosa identifica Deus a Natureza. Esta identidade afirma uma substância única, que é causa de si, porque em sua “[...] essência envolve a existência” (E I, def. 1).

Importante acentuar que a concepção de Deus enquanto Natureza visa demonstrar que Deus é a existência, ou seja, “[...] a existência de Deus e sua essência são uma única e mesma coisa” (E I, P 20), sendo assim concebido, podemos dizer também, a partir de Espinosa que “[...] além de Deus, não pode existir nem ser concebida nenhuma substância” (E I, P 14). Esta reflexão orientada pela identidade entre Deus e Natureza redimensiona o lugar do divino. Tal postura culmina no conflito com a comunidade judaica, “[...] mas, também foi odiado por católicos e protestantes” (GONÇALVES, 2015, p. 80) por se contrapor diretamente a transcendência, e assim pôr em cheque, entre outras coisas, a “certeza” propagada por essa tradição, que posterga a felicidade num paraíso celeste além-túmulo. A sanção sofrida por Espinosa, pela “impiedade” de suas ideias, foi o correspondente hebraico da excomunhão católica: *herem*. Destaquemos a seguir tal decreto de expulsão, datado de 6 de agosto de 1656 e proferido na Sinagoga de Amsterdã:

[...] os senhores do conselho espiritual fazem saber a vós que, estando há muito cientes dos ímpios sentimentos e palavras de Baruch Spinoza, empenharam-se, em várias ocasiões e mediante promessas, em afastá-lo de sua conduta perniciosa. Todavia, como nada puderam conseguir com ele e, antes, pelo contrário, tendo a cada dia uma experiência maior dos erros pavorosos que ele manifestava em palavras e atos, e de suas vergonhosas afirmações – em prova do que tiveram testemunhas fidedignas, que na presença dele prestaram seu depoimento e o fizeram compreender tudo isso -, resolveram, na presença dos rabinos e com sua concordância, proferir esta sentença de excomunhão contra o referido Spinoza e expulsá-lo do povo de Israel nos termos do seguinte anátema: conforme o julgamento dos anjos e dos santos, nós com plena aprovação do tribunal espiritual e com o consentimento de todas as sagradas comunidades, na presença dos santos Livros, com os seiscentos e treze preceitos nele contidos, banimos, expulsamos, condenamos e maldizemos Baruch Spinoza, com maldição que Josué lançou sobre Jericó, com a maldição que Elias proferiu contra as crianças, e com todas as maldições que estão escritas no Livro da Lei. Maldito seja ele de dia e maldito seja de noite. Maldito seja ele ao dormir e maldito seja ao levantar. Maldito seja ele ao sair e maldito seja ele ao entrar. Que o Altíssimo jamais o perdoe.

Que o Altíssimo arderem sobre esse homem Sua ira e Seu desfavor, e que lance sobre ele todas as maldições escritas no Livro da Lei. Que seu nome seja destruído sob os céus e que, para sua desgraça, ele seja separado de todas as tribos de Israel, com tudo que é amaldiçoado no Livro da Lei. Mas vós, que sois fiéis ao Senhor vosso Deus, nós vos saudamos nesse dia. Certificai-vos de que nenhum de vós lhe conceda nenhum favor; que nenhum de vós permaneça sob o mesmo teto que ele; que ninguém fique a uma distância de menos de quatro côvados dele, e que ninguém leia nada que ele escrito ou transcrito (FISCHER apud GONÇALVES, 2015, p. 80-81).

Aos 24 anos de idade, Espinosa experimentou a fúria dos religiosos da época, que o baniram do convívio social, como indica vários trechos da carta acima citada, ocasionando, dentre outras coisas, dada a rejeição à suas ideias sobre Deus, “[...] apenas e tão somente a publicação em vida de uma única obra anonimamente, 1670, o Tratado teológico-político” (GONÇALVES, 2015, p. 79).

A incompreensão em relação às opiniões ditas heréticas de Espinosa continuou reverberando posteriormente, de modo a fomentar não só a antipatia, já generalizada, dos partícipes da tradição judaico-cristã de sua época, mas controvérsias no interior da filosofia moderna.

A *Querela do Panteísmo* foi o debate em torno do espinosismo¹⁵ iniciado em 1785 pelo livro *Sobre a doutrina de Espinosa* de Friedrich Heinrich Jacobi.

Embora tal obra seja uma agressão intencional ao pensamento de Espinosa, atribuindo-lhe ateísmo, observa-se que, sua repercussão teve o sentido inverso. Sobre isso, Beckenkamp (2006, p. 8) diz:

[...] esse debate, que se arrastaria por anos, tendo recebido o nome de “Querela do Panteísmo”, foi decisivo para o desenvolvimento da filosofia alemã clássica, encontrando-se seus ecos sobretudo na formação e na obra de Hölderlin, Shelling e Hegel. Contra a intenção de Jacobi, esse desenvolvimento faz um uso positivo de teses panteístas, constituindo um importante momento na recepção do pensamento de Espinosa.

Como podemos observar na citação acima, por ocasião da disputa em curso, o panteísmo ganhou vários adeptos, e pôde assim contribuir efetivamente na formação da filosofia alemã, especialmente na formação das figuras acima citadas, Hölderlin, Shelling e Hegel, protagonistas de um dos momentos mais positivos de recepção do pensamento de Espinosa. Como a presente pesquisa tem por escopo uma obra literária vejamos, com

¹⁵ No decorrer dessa pesquisa seguiremos a distinção feita por Chauí (1999, p. 21) para referirmos a Espinosa: “[...] espinosismo, espinosista, espinosano/espinosana. Espinosismo espinosista são empregados para significar: 1) as críticas e as imagens pejorativas relativas à obra de Espinosa; 2) as referências, também pejorativas, que autores fazem a outros para indicar sua suposta filiação ao pensamento de Espinosa, seja do ponto de vista teórico, seja do prático; 3) a caracterização da obra de Espinosa como doutrina. Espinosano/espinosana são empregados para indicar o que consideramos expressão do próprio pensamento do filósofo, suas ideias e seu discurso”.

Beckenkamp (2006), as reverberações das teses panteístas em uma das obras mais importantes do poeta Hölderlin:

[...] no *Hyperion*, Hölderlin explora amplamente a ideia da união com a natureza “Ser um com tudo, isso é a vida da divindade, isso é o Céu do homem. Ser um com tudo que vive e num bem-aventurado esquecimento de si retornar ao todo da natureza, isso é o cume dos pensamentos e alegrias, isso é o cume da montanha, o lugar do eterno repouso, onde o meio-dia perde seu calor e o trovão, sua voz, e o mar fervilhante se assemelha às ondas do tragal”. O objetivo passa a ser a reunificação das duas partes separadas pelo entendimento e pela reflexão, a natureza interior e a natureza exterior: “Sagrada natureza! Tu és a mesma dentro e fora de mim. Não pode ser tão difícil unir aquilo que está fora de mim ao divino em mim”. O resultado seria a reunificação numa divindade que abrange a tudo: “Só haverá uma beleza; e a humanidade e a natureza se unirão em uma divindade universal”. Aqui, portanto, o princípio do *hen kai pan* começa a tomar a forma de um programa cultural bastante abrangente, tratando-se de pleitear a reunificação dos momentos separados tanto na arte quanto na religião e na filosofia (BECKENKAMP, 2006, p. 21-22).

Outra figura notável na poesia alemã, que aqui merece menção, pelo papel preparatório de suma importância para a entrada definitiva do panteísmo na cultura alemã, é Goethe, que dez anos antes da *Querela Panteísta* se tornar pública, já divulgava positivamente essa posição, surgida de seu contato com a leitura dos textos de Espinosa.

Apesar de próximo a Jacobi, não partilhavam da mesma posição. Para Goethe (apud BECKENKAMP, 2006, p. 9), “[...] Espinosa constitui uma fonte de inspiração precisamente por identificar Deus com a Natureza”.

Essa inspiração reverberou diretamente nas principais obras do poeta, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) e na primeira versão do *Fausto* (iniciada em 1773), ambas escritas no contexto da *Sturm und Drang*, movimento que “[...] se caracteriza por apregoar um retorno à natureza e ao natural, fazendo eco a tendências semelhantes na Inglaterra (Richardson) e na França (Rousseau) de meados do século XVIII” (BECKENKAMP, 2006, p. 9), e não parou por aí, “[...] sua simpatia pelo panteísmo encontra confirmação, não só na botânica e na mineralogia, mas também na geologia, na zoologia, na óptica etc” (BECKENKAMP, 2006, p. 12).

Desta forma, a concepção espinosana de Deus incitou tanto um ambiente fecundo, tão bem percebido e desenvolvido por Goethe, entre outros, quanto foi sinônimo, para alguns, de ateísmo.

Embora o “panteísmo” remeta a antiguidade, e possa ser encontrado ao longo da história da filosofia, em muitos posicionamentos, tal como vimos até aqui, o termo propriamente dito, foi cunhado somente no período moderno: “*The man credited with coining*

*the word pantheist was the Irish writer John Toland (1670-1721)*¹⁶” (HARRISON, 2004, p. 28). Por não tratar-se de um fenômeno novo, também presente em religiões e culturas diversas, podemos dizer, a partir desse breve panorama histórico, que tais concepções são baseadas na identidade entre Deus e mundo. Essa identidade, não só descrita mas vivida por essa vanguarda pioneira de filósofos e poetas apresentados nesse subtópico, subjaz a estrutura básica do panteísmo, assinalada no início desse subtópico, a saber- a recusa da separação entre Deus e Mundo; e a afirmação da unidade que permeia todas as coisas que existem.

Para melhor visualizarmos essa estrutura básica do panteísmo, apresentada nesse breve panorama histórico, desenvolveremos uma concepção de natureza, no próximo subtópico.

3.3 Uma concepção de Natureza

A presente pesquisa busca pelo teor das experiências de uma personagem literária no interior de sua relação com a natureza. Para que possamos aclarar esse teor através da análise literária que pretendemos empreender no capítulo terceiro, precisaremos dispor de uma concepção de Natureza mais ampla já que, na *Ostra e o Vento* a Natureza não aparece somente em seu aspecto ambiental, mas também em seu aspecto divino.

Essa investigação parte de três problemas fundamentais percebidos na crítica de Fody (1978) sobre a obra literária referida, tal como já elencamos anteriormente, que, exigem esclarecimentos, no que diz respeito ao panteísmo, questão essa deixada em aberto pelo crítico, e que depende, dentre outras coisas, de uma concepção específica de Natureza para que possa efetivamente ser compreendida em sua amplitude.

Veremos agora, como a estrutura básica apresentada no início do subtópico anterior, recorrente em algumas elaborações conceptuais da história da filosofia, configura uma noção de Natureza específica que nesse trabalho ocupa dupla função, à medida que nos ajuda a confrontar a posição apresentada por Fody (1978) sobre o Panteísmo, restitui um ponto de partida legítimo para pensarmos tal questão dentro d’*A Ostra e o Vento* a partir das experiências de Marcela. Essa noção ecoa em toda uma tradição historicamente marginalizada, já brevemente mencionada aqui, e tem na seguinte formulação sua maior expressão: “*Deus sive Natura*”, que significa “Deus, ou a Natureza”. Tal formulação, que aparece no prefácio do livro IV da *Ética* de Bento Espinosa, o tornou o nome mais associado ao panteísmo na modernidade. Chauí (1999) destaca três significados presentes nessa formulação:

¹⁶ “O homem creditado em inventar a palavra panteísta foi o escritor irlandês John Toland (1670-1721)”. Tradução da autora.

1) o ato pelo qual Deus se produz é o ato pelo qual produz as coisas; 2) Deus é a causa de si mesmo e das coisas como causa *imane*nte e não transcendente; 3) a produção divina não visa a fim algum, é o seu próprio fim, ou seja, entre o ato de produção e o produto não há distância a separá-los, são uma só e mesma coisa (1999, p. 14).

Podemos dizer que os três significados destacados pela autora acima, estão interligados pelo *princípio de causalidade*. A *causa sui* é a primeira das oito definições que abrem a *Ética*, e já traz consigo o que mais adiante vai se mostrando no livro como a *essência* da Substância/Deus/Natureza: “[...] 1. Por causa de si compreendo aquilo cuja essência envolve a existência, ou seja, aquilo cuja natureza não pode ser concebida senão como existente” (E.I, def. 1). A definição de *causa sui*, ao portar o elo indissolúvel entre essência e existência, postula o caráter de imanência de Deus/Natureza. Segundo Fragoso (2001, p. 84), “[...] ora, a propriedade de ser causa de si mesmo deve necessariamente pertencer ao ser absolutamente infinito; ou seja, sem a *causa sui* definida, Spinoza não poderia provar a existência divina e nem sequer postular a sua existência”.

Ao depreender da *causa sui* a propriedade primordial da Substância/Deus/Natureza antes mesmo de defini-la, Espinosa confronta diretamente, tanto a corrente concepção de Deus, judaico-cristã, calcada na transcendência, ou seja, separada do mundo, quanto também uma das características da concepção corrente de natureza, enquanto meio ambiente, segunda a qual “[...] a consideram exterior ao homem, algo que se lhe opõe de um modo contrastante” (FERREIRA, 2010, p. 83).

Segundo Agamben (2000), a importância do princípio de imanência da concepção de Deus/Natureza deriva da afirmação espinosana da univocidade do ser:

[...] o princípio de imanência aqui não é, assim, outra coisa senão uma generalização da ontologia da univocidade, que exclui toda transcendência do ser. Mas, através da idéia espinosana de uma causa imanente, em que o agente é para si mesmo o seu próprio paciente, o ser liberta-se do risco de inércia e de imobilidade que a absolutização da univocidade, tornando-o em todo ponto igual a si mesmo, deixava pesar sobre ele (AGAMBEN, 2000, p.176).

Assim, para Espinosa, a causa imanente não exclui a diferença porque a univocidade reúne em si toda a multiplicidade de seus efeitos, sem gradações hierárquicas, por isso que, quando Fody (1978) diz, em sua análise da *A Ostra e o Vento* que, para que houvesse panteísmo na obra o ser humano teria que ser Deus, pressupõe separação e desnível hierárquico entre um e outro, indo de encontro ao âmago da concepção, que constitui, a nosso ver, o princípio do Panteísmo: a identidade entre Deus e Natureza.

A correlação íntima entre causa-efeito, identidade-diferença presente nessa concepção, aparece mais nitidamente quando Espinosa diz pertencer à natureza dessa substância única: ser “[...] absolutamente infinita” (E I, P 8). Dessa forma, ela se manifesta de

infinitas maneiras nos seus atributos, que são, “[...] aquilo que, de uma substância, o intelecto percebe como constituindo a sua essência” (E I, def. 4).

Dentre os infinitos atributos de Deus/Natureza, o ser humano, dada sua constituição, é modificação de dois: pensamento e extensão. Modificações ou modos consistem nas “[...] afecções de uma substância, ou seja, aquilo que existe em outra coisa, por meio da qual é também concebido” (E. I, def. 5). O que seria essa “outra coisa” a que se refere Espinosa? Nada além do que a própria Substância/ Deus/ Natureza que por ser causa de si e não se separar de seus efeitos, se expressa em seus modos. Enquanto “[...] modificação (modus) dos atributos divinos” (CHAUÍ, 1999, p. 14) o ser humano, se configura como uma das partes finitas da Substância/Deus/Natureza estando, portanto, junto com outros fenômenos naturais, como fauna, flora, e tudo mais que existe, em patamar de igualdade. Portanto, a amplitude dessa concepção de Natureza, rompe a um só tempo, tanto a centralidade do homem na natureza, quanto a associação exclusiva de tal termo à significação corrente de meio ambiente, situando-os, enquanto modos finitos, num todo muito maior.

O reconhecimento da interconexão das partes com/em Deus/Natureza é descrita quando da exposição dos seguintes termos: *Natureza Naturante e Natureza Naturada*:

[...] antes de prosseguir, quero aqui explicar, ou melhor, lembrar, o que se deve compreender por natureza naturante e por natureza naturada. Pois penso ter ficado evidente, pelo anteriormente exposto, que por natureza naturante devemos compreender o que existe em si mesmo e por si mesmo é concebido, ou seja, aqueles atributos da substância que exprimem uma essência eterna e infinita, isto é (pelo corol. 1 da prop. 14 e pelo corol. 2 da prop. 17), Deus, enquanto é considerado como causa livre. Por natureza naturada, por sua vez, compreendo tudo o que se segue da necessidade da natureza de Deus, ou seja, de cada um dos atributos de Deus, isto é, todos os modos dos atributos de Deus, enquanto considerados como coisas que existem em Deus, e que, sem Deus, não podem existir nem ser concebidas (E I, P29, esc.).

Com essas terminologias, Natureza Naturante e Natureza Naturada, Espinosa apresenta sua visão da unidade entre Natureza/Deus e seus modos (partes), dentre as quais, como já dissemos, o ser humano também se inclui. No entanto, o filósofo ao optar por dizer dessa unidade a partir de uma distinção terminológica, chama atenção para o necessário cuidado em afastar o equívoco comum de que aquilo que diz, do homem enquanto parte de Deus/Natureza resultaria na ideia de que o homem seria Deus, tal como podemos perceber na afirmação feita por Fody (1978) remetida anteriormente, e que implica numa visão antropomórfica de Deus, justamente o oposto da concepção de Deus/Natureza correlata ao panteísmo. Todavia, vale atentar para a observação de D’Abreu (2010, p. 49):

[...] a crítica ao antropomorfismo em Espinosa não tem como finalidade nos desligar de preocupações humanas: pelo contrário, requer que compreendamos que o ponto de

partida não somos nós, algo nos antecede e nos constitui, esse algo não pode ser pensado a partir de nós, mas apenas de si mesmo e que o compreendemos porque temos como objetivo principal a expansão da vida humana.

Aqueles que reconhecem o ponto de partida primordial que os antecede e envolve, assinalado pela autora acima, sem distância e separação, são os indivíduos que si veem sob a ótica de Deus/Natureza, a partir dos dois ângulos destacados por Espinosa (D'ABREU, 2010, p. 46), “[...] homem enquanto modificação finita da Natureza tanto Naturante quanto Naturada não pode ter primazia conceitual nem sobre uma, nem sobre a outra. Com isso ele não se compreende se não compreende o que seja tanto uma quanto a outra”.

Dessa maneira, podemos depreender da concepção espinosana de Natureza, que nada pode ser concebido fora de Deus. Embora essa concepção imanente de Natureza nos auxilie no encaminhamento da pesquisa, dado o elemento do ‘divino’, o encontro de Marcela com Deus n’ *A Ostra e o Vento* acontece através da vivência de unidade com a natureza, ou seja, no encontro com as variadas espécies de flores, animais, e fenômenos naturais pertencentes à ilha onde vive. Para tanto, dedicaremos o próximo subtópico, a essa vivência presente entre Marcela e Natureza.

3.4 Panteísmo e a vivência de unidade

Buscamos pelo teor das experiências de uma personagem literária. Essas experiências, na trama da narrativa aqui em questão, acontecem no interior de uma relação com a Natureza. Um desenvolvimento possível do teor dessa relação, aparece, como vimos, na fortuna crítica de Lopes na década de 70, enquanto panteísmo, mas pelos problemas apresentados anteriormente, a questão fica em aberto. Tal legado nos exigiu, no primeiro momento, o desenvolvimento da faceta teórica dessa temática, pela via conceptual-filosófica, mas por se tratar de uma experiência, aponta para uma dimensão existencial de cunho religioso. Mas o que se pensa aqui por religião?

O fenômeno da religiosidade, à luz do panteísmo, pressupõe um redimensionamento de perspectiva teológica que, segundo Barbier (2009, p. 227), se baseia em uma metafísica:

[...] o eixo de perspectiva transcendente/transcendental- representa uma perspectiva peculiar, especificamente teológica e teísta, não, essencialmente, filosófica. A civilização ocidental não sendo a única possível, historicamente isolada, [...] – embora globalizada por contágio e dominação – e, sendo diversas civilizações notificadas, ao longo da história, divergentes em relação a estes valores fundadores dualistas ditos “do Ocidente”: outro eixo de perspectiva é, intuitivamente, provável. Trata-se da perspectiva metafísica, aqui destacada e denominada eixo de perspectiva metafísica

cosmo-existencial [...] ajuntando o macrocosmo ao microcosmo, integrando *arché* a *physis*, o singular e múltiplice num enlace unitário, evocando o *Logos*, eternamente gerador de Arete(s).

Essa *outra* perspectiva metafísica denominada cosmo-existencial, presente em *diversas* ‘outras’ *civilizações*, tais como a dos filósofos gregos jônicos, entre outras alijadas do processo civilizatório ocidental, como indígenas e pagãos, rege a concepção do divino própria do panteísmo:

[...] no panteísmo, a conceitualização sinalizada como “Deus”, “divino”, não se individualiza, dissociada, hierarquicamente acima, do Universo, em si, imaginado, ou pensado: o fenômeno conceitual não se concebe como apartado das circunstâncias a que se refere. Universo + Deus: configuram duas facetas da mesma concepção; como os lados de uma mesma moeda, tornando as metonímias “Deus é matéria/energia”; “Deus é Universo” configurações retóricas imediatamente evidentes. A Natureza, sacralizada desta forma, é a divindade do panteísta, fonte suprema de inspiração, ela é o seu templo (BARBIER, 2009, p.230-231).

A centralidade dessa concepção que identifica Deus ao Universo nos reporta diretamente a pertinência da formulação espinosana apresentada no subtópico anterior, *Deus sive Natura*, que, vista sob o ângulo da mesma amplitude, traduz *a fonte suprema de inspiração* panteísta. Nesse sentido, podemos dizer, a partir da colocação de Barbier acima, que a identidade aí pressuposta nessa concepção do *divino* pôde ser articulada assim por essa tradição, dada a especificidade aí em destaque, e que diz respeito à função metonímica da linguagem que “[...] é a figura de linguagem que consiste na substituição de uma palavra por outra em razão de haver entre elas uma relação de interdependência, de inclusão, de implicação” (CEREJA, 2013, p.392). A pertinência dessa figura de linguagem na conceitualização de Deus é Natureza/Universo ocorre em função das “[...] relações reais de ordem *qualitativa*” (GARCIA, 2013, p.115) entre os termos. Essa significação da metonímia, assegura a ‘co-operação’¹⁷ entre a palavra e o contexto referido por Barbier (2009), ou em outros termos, a articulação conceitual da divindade panteísta é possível metonimicamente porque ela é uma figura de linguagem que se baseia “[...] numa relação real e não mentada” (GARCIA, 2003, p.114), pois, há uma relação imediata entre a palavra e a coisa¹⁸ referida na palavra. Tendo em vista os equívocos geralmente surgidos em torno dessa consideração, Barbier (2009, p. 46-47) assevera:

¹⁷ Utilizamos o recurso ortográfico do hífen pra fazer saltar o sentido da unidade linguística da palavra ‘cooperação’, ou seja, o que visualmente separa, visa, semanticamente mostrar, a união sobretudo no que tange a relação referida entre a palavra (Deus) e o contexto (Natureza) à luz da metonímia. Nesse sentido a palavra cooperação significa: “[...] ação ou efeito de cooperar, colaborar, prestar auxílio, contribuição. [Do lat. *Cooperativo, ônis.*]” (BECHARA, 2011, p.453).

¹⁸ Dada a pertinência da metonímia apontada por Barbier como um caminho de explicitação do conceito *Deus é Natureza*, optamos pelo esclarecimento formal dessa figura de linguagem, mas por não se tratar de qualquer conceito exige cuidado no trato. Portanto, ao denominarmos ‘coisa’ no esclarecimento da pertinência do uso metonímico da linguagem no processo de conceitualização do divino no panteísmo não estamos reduzindo nem Deus nem Natureza, porque se assim o fosse incorreríamos em contradição já que esse reducionismo não faz parte

[...] quando é dito Deus é Natureza, não se está destituindo o conceito de algo essencial, mas, expressando o seguinte conjunto de ideias: a Natureza é tão inspiradora, onipresente e grandiosa quanto o conjunto de sentimentos evocados pelo termo divino; cada indivíduo, independente do seu estatuto entre os homens, é parte desse mistério. Portanto, um sentido profundo, expresso na prática da acolhida e respeito ao próximo, estado-de-ser inscrito no tecido do real, não apenas como integrante coespecífico das nossas afiliações, dividindo o espaço planetário, mas, como ecossistema interdependente e unissonante. A unicidade emana a partir dessa identidade, não necessitando prover de uma fonte separada e transcendente.

Ao apontar o sentido *essencial e profundo* expresso no conceito de Deus/Natureza, o autor, na citação acima, apresenta o que brota do âmago dessa identidade: a *unicidade*. Esse ‘teor’ fundamental, não subjaz somente a elaboração conceitual da divindade, mas a “[...] unidade refere-se à experiência mais íntima do estado-de-ser¹⁹, em todos os vetores” (BARBIER, 2009, p. 125) no panteísmo. No capítulo 5, intitulado *Religiosidade*, Barbier destaca a constituição básica que caracteriza a amplitude do panteísmo enquanto experiência religiosa:

[...] a dimensão religiosa da experiência envolve três fatores básicos, especulação, ética e consagração: 1: um lado especulativo, filosófico, satisfazendo as funções eminentemente racionais da psique, onde problemas básicos são investigados e discutidos: unidade e diversidade, determinismo e liberdade, bem e mal, tempo e eternidade, absolutismo e relativismo ético, vida e morte, apego e desapego, teísmo, ateísmo e panteísmo, entre outros temas clássicos; 2: ética como expressão ativa de princípios religiosos, observância de regras de conduta, cumprimento de deveres sociais; 3: consagração: o cultivo da experiência do sagrado, do encontro com a totalidade (BARBIER, 2009, p. 72-73).

Tendo em vista tal constituição, tocamos nesta pesquisa, no início desse subtópico, e nos dois subtópicos anteriores, *Breve panorama histórico* e *A Concepção de Natureza*, no que o autor chama acima de fator especulativo da *dimensão religiosa* do panteísmo, não só para abarcar a amplitude em voga nessa temática, mas para corresponder ao caráter do diálogo estabelecido com Fody (1978), crítico da obra literária aqui em análise, *A Ostra e o Vento*, que nos exigiu de imediato um esclarecimento de cunho teórico sobre panteísmo. Uma vez esta pesquisa estando entre a crítica da obra referida e a obra mesma, o presente subtópico, ocupa posição estratégica por conter a novidade do terceiro fator, assinalado anteriormente por Barbier (2009): a *consagração*, que ao singularizar o panteísmo enquanto vivência de unidade, apresenta um caminho adequado de acesso à busca empreendida por este trabalho: qual o ‘teor’ das experiências da personagem Marcela, com a Natureza?

do panteísmo, mas somente, com propósito didático, explicando a dinâmica que caracteriza tal figura de linguagem.

¹⁹ ‘Estado-de-ser’ do ponto de vista panteístico segundo Barbier (2009, p. 221), “[...] expressão cunhada no sentido de acentuar o conceito de que inexistente um *ser* separado de um estado, senão como hipótese”.

A unidade enquanto experiência é uma noção que “[...] transborda o enquadramento tradicional da razão, o contexto pedagógico redutor, lógico matemático e gramático-linguístico” (BARBIER, 2009, p.125) e, para ser assumida em toda sua inteireza, nos exige a devida coragem para transpor o falso dilema colocado por esse mesmo *contexto pedagógico redutor* culturalmente preponderante no ocidente, que opõe radicalmente pensamento e sensibilidade. Assim, o panteísmo como vivência de unidade, se ergue como uma via, que não anula o caminho conceitual articulado pela expressão, *Deus é Natureza*, mas o justifica enquanto expressão de uma experiência de união contextual, que pode se manifestar não só desta forma, mas sim de múltiplas outras formas.

Segundo Barbier (2009, p. 123-124), a vivência de unidade, consiste em “[...] transpor os limites usuais, sentir-se dissolvido no contexto maior, é uma experiência mística”. Com base em estudos sobre a temática, o autor aponta aspectos específicos que caracterizam a vivência de unidade enquanto experiência mística:

1: *unicidade*: senso de unidade cósmica conquistada mediante uma autotranscendência positiva: embora o senso habitual de identidade se dissolva [...] o indivíduo percebe que pertence a uma dimensão mais abrangente e vasta, conglomerando emoções e experiências, transbordando as dicotomias habituais – tudo é um; 2: *autotranscendência*: o indivíduo percebe conexões existenciais transpassando os limites do passado, presente e futuro: além do espaço tridimensional ordinário, um reino de eternidade e infinitude profundamente sentido; 3: *êxtase*: um humor alegre, forte e positivo, incluindo as virtudes da bem-aventurança, da paz e amor, num grau intenso; 4: *consagração*: um sentimento intuitivo, uma resposta palpitante de admiração e espanto diante da presença de uma realidade inspiradora. Sensações frequentes, como grandiosidade e sublimidade, evocam reverência e modéstia – os termos e esteticismo teológicos, catedráticos e pontificiais, das religiosidades tradicionais não descrevem, necessariamente, a vivência; 5: *iluminação*: referente aos aspectos noéticos da experiência; sentimentos de perspicácia intuitiva, vivacidade e inteligência, conferindo à experiência força e certeza, vislumbre de realidade absoluta, sabedoria universal. [...] 6. *paradoxalismo*: relata as contradições lógicas transparecendo na análise das narrativas e experiências: o estado-de-ser parece experimentar a realidade essencial da identidade dos opostos; 7: *inefabilidade*: a experiência parece estar, em algum nível sutil, acima da possibilidade de expressão verbal, conhecível de imediato, mas, difícil, ou impossível, de ser descrita com adequação; 8: *transitoriedade*: o clímax esplendoroso, de intensidade variável, não perdura, tornando-se uma memória ativa e operante, experiência deixando vestígios fecundos, salutares e norteadores; 9: *transformação*: a experiência é potencialmente evolutiva; mudanças positivas ocorrem, cambiando critérios de valores: transformações refletidas nas atitudes, comportamentos e relações, culminando numa vida mais integrada, englobando todos os aspectos da diversidade numa vivência única (BARBIER, 2009, p. 129-130).

A realização da vivência de unidade, experiência mística de cunho cosmo-existencial panteísta, envolve as características destacadas acima. Por dispor de aspectos atípicos dos convencionalmente esperados, tais como “[...] austeridade, sobriedade, o minimalismo silencioso e despojado [...]” esse tipo de experiência mística, levanta suspeitas, quanto “[...] sua legitimidade, pureza ou profundidade” (BARBIER, 2009, p.126). Mas, uma vez cientes do

valor dessa experiência do ponto de vista panteístico, usaremos a vivência de unidade como categoria de análise de maneira a desenvolver no capítulo seguinte o *um tanto* de panteísmo na obra *A Ostra e o Vento*.

4 UM TANTO DE PANTEÍSMO N'A OSTRA E O VENTO

4.1 Um Tanto?

Eis aí o panteísmo, que nessa obra literária aparece como vivência de unidade, mas que no entanto, tal como já dissemos, não foi propriamente desenvolvido. Tal ‘vivência’ para muitos é ‘vivência’ que somente brota de práticas ascetas, de abstenção total das coisas mundanas, por dizer respeito ao encontro com um Deus, geralmente tido como superior e acima do mundo sensível. No entanto, por Deus ser identificado a Natureza no panteísmo, tal encontro com Ela (e), tendo em vista o contexto da trama em questão, se torna possível.

Nosso trabalho nesse quarto capítulo, depois de desobstruído o caminho de acesso a essa questão no capítulo anterior, é identificar *um tanto* de panteísmo na *A Ostra e o Vento*, afirmado brevemente primeiro pelo autor da obra em carta, depois mencionado também brevemente nesse mesmo sentido afirmativo pelo considerado maior crítico do autor, Fody (1978), no prefácio da obra em questão, e por fim, ponto de partida de nossa pesquisa, desenvolvido de modo insuficiente do ponto de vista teórico no livro do mesmo crítico intitulado *Criação e Técnica no romance de Moacir C. Lopes* (1978). Mas, por esse *um tanto* de panteísmo ser buscado numa obra literária, e o panteísmo não se restringir tão somente a dimensão teórica, o desdobramento teórico-filosófico ocupou função importante, porém pontual de esclarecimento conceptual através do diálogo com o crítico literário na retomada da questão. Agora, neste momento do trabalho, por dizer respeito à lida direta com a obra mesma, *A Ostra e o Vento*, e tendo decidido adotar a noção de panteísmo como vivência de unidade, enquanto categoria de análise, nos ocuparemos em mostrar onde há *um tanto* de panteísmo na obra em questão.

Pois bem, a personagem, Marcela, d’*A Ostra e o Vento*, através de suas experiências na ilha desde e principalmente quando criança, por se sentir unida a tudo que há onde mora, nos apresenta um *outro* caminho de encontro com o Divino. Do ponto de vista panteístico, diz Barbier (2009, p. 66), “[...] divino: virtude universal, fenomênica, portanto, cósmica e mundana, preciosidade abrangendo a totalidade das estruturas, das astrológicas às moleculares, até às partículas subatômicas: divino é o sangue, o ar, a água, a luz- tudo”.

Do encontro com a Natureza brotam belas passagens de Marcela com flores, água, vento, gaivotas, Daniel, e tudo mais que compõe, cada qual de acordo com sua singularidade, o Universo do ecossistema da ilha. O ‘mundo-ilha’ onde Marcela transita desde a infância, apesar de imediatamente dotado de natureza, e ser natureza, vai para além de seu aspecto

ambiental. No entanto é este encontro pela via da natureza com o Divino, que enseja o que a nosso ver, Lopes, em carta, citada no capítulo anterior, chama de *um tanto* de panteísmo n’*A Ostra e o Vento*. Esse *um tanto* presente assim no romance, alude aos fenômenos e elementos naturais não à-toa. Os encontros da personagem com a beleza natural do lugar onde vive, e os acontecimentos surgidos no interior desses encontros sugerem onde e como aparece o panteísmo na obra, e não só, justifica nossa escolha pela sua acepção enquanto vivência de unidade. Mas antes de buscarmos o panteísmo enquanto vivência de unidade na obra em si, precisamos questionar o que seria esse *um tanto* que já aparece desde o prefácio de 1964, ano de sua publicação, na história da obra literária *A Ostra e Vento*.

Do ponto de vista semântico, partindo do dicionário de Bechara (2011, p. 1079), o termo “*um tanto*”:

1 Tão grande e intenso *tanta correria! **2** Quantidade numerosa de. *Recebeu tanto carrinho...**sm.** **3** Certa quantidade * Fez um tanto de comida para ela **adv.** **4** Em grau tamanho; tal * A fumaça era tanta que passou mal. **5** De tal modo, com tal frequência, em tal quantidade * Comprou tanto que ficou sem dinheiro. **6** Do mesmo modo * Amava tanto a filha quanto o filho * **E tanto** Reforça a qualidade de uma pessoa ou coisa. **Pelas tantas** No avançar das horas; muito atrasado. **Se tanto** no máximo. **Um tanto** Um pouco. [Do latim tantus, a, um] (Grifo do autor).

Em meio a esses significados *um tanto* aparece, mas alinhado à noção quantitativa preponderante desde o primeiro significado, acentuado pelo *grande*, perpassando pelo o sentido quantitativo explícito do segundo significado como *quantidade numerosa* e assim até o quinto significado, *em tal quantidade*. Mesmo no sexto significado quando o autor parece apresentar outros sentidos possíveis do *tanto* de modo a incutir a noção de *qualidade de uma pessoa ou coisa* apresenta, em meio a essa variação, *Um tanto* enquanto *Um pouco*, também de teor quantitativo. Até que ponto, alinhar a questão do panteísmo ao caráter semântico de ordem quantitativa honra o panteísmo enquanto vivência de unidade? E o que vigora nesse sentido n’*A Ostra e o Vento*?

Vejamos o que nos diz em ARS Latina do ponto de vista da etimologia da palavra *tanto*: **Tantus, a, um** tão grande, tamanho (BERGE; CASTRO; MÜLLER, 2001, p. 179). Também nos impele a um exercício de mensuração, no caso sugerindo quantificação do tamanho do *tanto* de panteísmo na narrativa. Mas será que é isso que pretendemos fazer? Do ponto de vista dos dicionários percebemos uma preponderância da noção quantitativa no termo *tanto*, mas levando em conta a temática do panteísmo devemos ter cuidado em pressupor, ou considerar esse significado. Panteísmo, dado cunho místico, enquanto vivência de unidade não é algo mensurável, portanto apresentar uma pesquisa com esse intuito, já seria de saída um equívoco.

Nossa identificação de *um tanto* visa condizer igualmente tanto a amplitude incomensurável do panteísmo enquanto experiência como ao aparecimento desse teor nas experiências de Marcela com a Natureza na *A Ostra e o Vento*. Eis aí o limite de uma pesquisa que pretenderia mensuração quando é essa a temática implicada já que “[...] somos Natureza, interdependência absoluta e infinda” (BARBIER, 2009, p. 12). Esse nosso caráter interdepende e infindo enquanto Natureza experimentado pela personagem Marcela é ilimitado, a ponto de incitar nela em várias passagens da obra sentimento de diluição na Totalidade culminando no que acontece no final da trama e retomado no começo do romance, e que também será alvo de nossa análise num dos subtópicos a seguir.

Esse e outros trechos comportam o alvo dessa pesquisa que aqui é buscada em termos de *um tanto*.

Uma vez que as acepções contidas nos dicionários a nosso ver não são suficientes para dizer do que aqui pretendemos desdobrar na pesquisa com esse *um tanto*, já que nosso intuito não é de cunho quantitativo conforme apontado no material aqui consultado, entendemos esse *um tanto* como a identificação dos traços panteísticos que compõem uma parte da obra.

O percurso para identificar esses traços panteísticos imbricados no íterim do texto literário nas experiências de personagens, como Marcela, Daniel, vento, flor, gaivotas, córrego, e com a ilha do ponto da Natureza implica em, necessariamente mostrar como o panteísmo enquanto vivência de unidade marca esses encontros afim de fazer perceber como esse *um tanto* está presente no texto literário de Lopes.

Portanto cabe ressaltar que utilizaremos a noção de vivência de unidade de Barbier (2009) sobretudo a presente no livro *Panteísmo: A Religiosidade do Presente* em paralelo com *A Ostra e o Vento* para mostrarmos onde e como se dá esse *um tanto* de Panteísmo na obra literária.

4.2 Marcela e a Ilha

“Marcela se senta no terreiro, cruza as pernas sob as nádegas, a saia cobrindo os pés. Risca com um pedaço de pau o chão, faz retas e círculos, mais círculos que retas”.

(LOPES, 1982, p. 71)

Antes da ilha ser “a representação física das mas bem acabadas da condição de confinamento” (MORAES, 2013, p.106), posição essa vigente na tradição interpretativa d’*A Ostra e o Vento* de modo geral, a obra quando vista sob a ótica da relação da personagem

Marcela com a natureza da ilha onde mora, ou seja, do ponto de vista do panteísmo, a visada muda e nos mostra outra faceta: a circular. Benedito Nunes em *O Animal e o primitivo: os Outros de nossa Cultura*, quando fala do indígena, diz que esse se organiza na “forma circular, propícia ao relacionamento dos habitantes da aldeia” (2007, p.289). Nesse sentido, mesmo Marcela não sendo uma personagem indígena e não vivendo numa aldeia, sua circulação, dada a imposta restrição do pai ao convívio social com humanos, acontece algo como aquilo que Benedito Nunes diz nesse ensaio acima citado, “as relações das duas metades do círculo se regem de uma maneira singular” (2007, p.289). Se falta à Marcela a outra metade relacional com humanos, inclusive com crianças da sua idade, ela, de espírito gregário, com a ajuda da única pessoa permitida pelo Pai, Daniel, e por certo período de tempo, encontra sua outra metade relacional na natureza, entre flores de toda espécie como mostra o trecho a seguir:

[...] Era José que falava, lembrando Joana, fugida com um, por isso esta ilha, vingando-se na solidão que era vingança maior. Só quando soube foi que Daniel começou a compreender José. Marcela trazia na recordação, nos anos de criança, como se fosse hoje. Daniel até falou: fazer da solidão uma vingança é perigoso, destrói, só podemos entender a solidão quando somos livres, e arrependeu-se de falar. Que se isola-se pelos cantos da ilha. Marcela lembrava, doía, a mãe, mãe era boa...e o outro, as estradas compridas...pai agarrando sua mão. Estava ficando velho, pai, sempre na torre, cuidando das lentes, dos tubos, relacionando mantimentos e provisões do farol. Chamava-a para fazer os registros no livro de quartos, não sabia encontrar as palavras, ou para relacionar pedidos mensais ou semestrais. Depois de isolava outra vez e ela era livre para possuir a ilha inteira, encher o jardim de begônias e dalias, camélias brancas e vermelhas (LOPES, 1982, p. 29-30).

Fica claro no parágrafo acima que a atmosfera de confinamento imposta à Marcela vem de José não da ilha em si. Personagem amargurado que nunca superou o abandono da mulher, mãe de Marcela, transferindo assim tal frustração não só no distanciamento afetivo da filha, desde criança, mas no mecanicismo esvaziado com que executa as atividades laborais de seu ofício de faroleiro. No entanto, esse isolamento apesar de fortemente imposto e pela figura mais ‘próxima’ em tese de Marcela, o pai, não é acompanhado por ela, muito pelo contrário, como mostra o final do trecho citado acima *e ela era livre para possuir a ilha inteira, encher o jardim de begônias e dalias, camélias brancas e vermelhas*. Que sentimento é esse que a fazia circular pela ilha com liberdade, enchendo de beleza a vida da ilha apesar dos pesares vividos pelo pai e com o pai na casa-grande? Aí o panteísmo, nos ajudar a diferenciar através do sentimento de unidade cultivado por Marcela com tudo que havia na ilha, dois ambientes em voga na narrativa: a) ditado pela vivência isolada e desolada de José; b) ditado pela alegria de Marcela acentuada pela vivência com a beleza natural.

Quanto à atmosfera do primeiro ambiente assinalado acima, ditado pelo ânimo desolado de José, temos como consequência imediata a vigilância constante em torno de Marcela, vigilância essa sentida e expressa em um trecho do seu caderno:

[...]Pai envelheceu muito nestes últimos dias, tem rondado a ilha dia e noite e pouco tem dormido. Somos dois estranhos e ele parece temer minha presença. Durante a noite inteira escuto seus passos rondando a torre, falando para as gaivotas, e assusta-se cada vez que me vê caminhando também de um a outro lado, de dia ou de noite, e me segue quando desço à praia. Se vou banhar-me na fonte, quando menos espero sinto-o atrás de uma árvore acompanhando meus movimentos (LOPES, 1982, p.89).

Essa opressão imposta por José no convívio entre ele e Marcela, destoa radicalmente do sentimento esboçado por Marcela desde a chegada na ilha, lembra Daniel:

[...] sobre as pernas de Daniel o caderno parecia ter o peso do corpo de Marcela. Assim a levantou nos braços, menina ainda, rindo das aves e do vento, ao desembarcar. É bonita mesmo esta ilha. É sua Daniel? Sim, mas a partir de agora é sua, Marcela. Você me dá mesmo, inteira, com êsses pássaros e tudo? Dou sim, Marcela, com isso tudo (LOPES, 1982, p. 19).

A alegria em meio ao ambiente natural da ilha desde sua chegada é visível nesse trecho acima citado dada a presença do *riso*. Que riso é esse? Será que achava graça das *aves*, do *vento*? Por que manifestava esse gesto? Um caminho possível para desdobramento dessas perguntas, em relação ao tipo de riso surgido na menina no primeiro encontro com a ilha, está no trecho quando Marcela reconhece a beleza do lugar. Esse trecho se lido à luz do *êxtase*, terceira característica da vivência de unidade, nos permite visualizar o quanto a beleza natural do lugar desperta na menina “humor alegre” (BARBIER, 2009, p. 129). Sobre o aspecto místico do *êxtase* nessa fase da infância diz Barbier (2009, p. 69-70):

[...] o misticismo, como estado de contemplação espiritual, o beatífico, o que torna bem-aventurado, o estado jubiloso de união com a divindade-Natureza é fruto de uma realização pessoal, liberta de conceitos alheios, ou excêntricos: é uma realização íntima exaltando a criatividade do estado-de-ser, uma experiência antonímica de *ádvena*, nativa [...] um arrebate ou encanto natural, uma possibilidade inata do estado-de-ser, cuja abundância é proporcional à fluidez do indivíduo que, na infância, tende a se elevar em encantos: sentimentos despertando a intuição e compreensão da glória da Natureza, apresentando-se à percepção imediata, bem refletida à luz uníssona da cognição.

Esse encantamento a que se refere Barbier (2009), manifesto em Marcela no riso demonstra a alegria na chegada à sua nova casa. Quando Marcela pergunta a Daniel de quem era a ilha, este afirma que era sua, mas se predispõe imediatamente a compartilhar com ela. Isso que para ele é uma brincadeira que é levado a sério por ela, quando se faz surpresa ao exclamar, *com esses pássaros e tudo?* Com isso podemos perguntar: que compartilham Marcela e Daniel na brincadeira? A ilha, enquanto morada.

Quando Daniel diz a Marcela que a ilha *a partir de agora é sua*, não entrega uma propriedade, noção problemática que levaria a uma relação predatória com a ilha, coisa que no decurso da narrativa não acontece entre Marcela e a ilha, mas sim a entrega à sua nova casa, que não se restringiria à casa-grande onde passaria a viver com o pai, mas se estenderia e concentraria na ilha em si, plena de aves, vento, mar, flores, etc.

A ilha, para a personagem Marcela nos reporta ao sentido originário de *ethos* esclarecido por Barbier (2009, p. 222): “[...] portanto “*êthos, ous*”, vocábulo grego, significa ‘costume’, ‘uso’, ‘característica’; ‘morada’”. A significação de *êthos* enquanto morada nos é cara porque aponta igualmente tanto a maneira como Marcela se relaciona com a ilha onde vive quanto ao modo como habita desde o primeiro momento nela e com ela. Desse modo Marcela e Daniel passam, a partir daí, a coabitar conjuntamente com o todo natural presente na ilha.

Daniel ao oferecer a Marcela toda a ilha com *pássaros e tudo* permite aquilo que Barbier (2009, p. 154) diz o que acontece quando há “[...] a apreciação direta e positiva do ato de viver, uma abordagem esquematicamente expressa como: viver aqui, na minha casa própria, é bom”.

A alegria que sente por descobrir que pode se sentir em casa na ilha não só impulsiona Marcela um cuidado com a casa-ilha, cuidado esse que tem como uma das consequências imediatas a preservação ambiental, como quando Marcela descobre a natureza da Ostra:

[...] - Cada ostra é uma ilha, não acha, Daniel? [...] Enfim abriu uma concha, examinou-a bem e arrependeu-se de tê-la aberto. Comprimiu-a entre as mãos, tentando fechá-la outra vez, mas quando a largou na areia ela tornou a abrir-se. Estava morta a ostra e não mais necessitava abrigar-se na concha, não tinha razão de fechar-se. Fôra desvendada e por isso morrerá. Levantou-se, caminhou até as lajes onde havia uma touceira de beldroegas, arrancou uns ramos e tentou envolver com eles a concha para mantê-la fechada. Quando descobriu que era inútil lançou-a ao mar. Voltou correndo e gritando para enxotar as aves, foi apanhando as ostras ainda vivas e lançou-as, uma a uma, ao mar. Daniel, na porta da cabana, espantou-se: - Por que faz isso, Marcela? [...] – Não quero mais ostras. Nunca mais comerei ostras (LOPES, 1982, p. 52-53).

Esse trecho acima mostra a firme decisão da personagem em cuidar de todos que dizem respeito a sua morada, independentemente da espécie, já que ela reconhece que cada qual a sua maneira é parte integrante do todo da ilha. Esse reconhecimento, da conexão entre a parte e o todo repousa diretamente na indagação a Daniel feita no começo do trecho acima, *Cada ostra é uma ilha, não acha, Daniel?* Tal reconhecimento demonstra que o cultivo da consciência ecológica está presente em Marcela desde cedo, mas não só. Essa percepção também presente no *um tanto* de panteísmo da obra e responsável pelo cuidado da personagem Marcela com os elementos naturais pertencentes ao lugar onde vive, só é possível porque antes de perceber a

conexão entre a *ostra* e a *ilha* sente a unidade entre ela mesma e a própria ilha: “[...] a ilha inteira era Marcela e Marcela era a ilha” (LOPES, 1982, p. 48). Esse sentimento de unidade presente na vivência de Marcela com/na ilha independentemente da amargura do pai é fomentado pela morada na ilha em si, potencializada pela estada frequente em dois lugares específicos da ilha, chamados 1. Pedra das Penas e 2. Morro do Pensador:

1- Subiu à Pedra das Penas, onde ela costumava ficar horas seguidas olhando as ondas se arrostarem no interior da gruta, o mar arrancando gemidos de dentro dela [...]. 2- Sobe ao morro do Pensador. Em frente, o mar, e ao lado e ao lado. Pedras do coral, buquês de pólipos, a ponta do mastro do navio afundado alguns anos atrás, um mumbebo em cima, asas abertas (LOPES, 1982, p. 10; 33).

Esses dois lugares eram os preferidos de Marcela quando queria contemplar, pensar, sentir, experimentar tanto com o corpo como com a escrita, as sensações advindas do contato direto com a circunvizinhança natural da ilha quanto o que aprendia com Daniel, seu amigo-professor, tal como veremos no próximo subtópico

4.3 Marcela e Daniel

Daniel ensina a Marcela desde sua chegada, a não olhar para a ilha, com olhar razoável. Segundo ele, cores e cheiros exalam, e para serem ‘vistos’ em sua integralidade devem ser ‘vistos’, com o que ela já possui: “[...] Marcela, vou lhe ensinar a ler e a escrever. Ensinarei mais, tudo o que sei, e você me ensinará a ver o mundo através de seus olhos” (LOPES, 1982, p.26). O que Marcela já dispõe no olhar que antecede o aprendizado instrumental e disciplinar e ajuda Daniel a *ver o mundo*? Para que seja possível perscrutarmos essa anterioridade do olhar presente em Marcela e valorizada por Daniel, temos primeiramente de investigar a desconstrução dos pressupostos da relação mestre e discípulo promovida pelo reconhecimento dessa inteligência sensível por parte de Daniel em Marcela e que só se dá, a nosso ver, pela quebra da hierarquia.

O que no primeiro momento parece que irá se instalar somente pela via do conhecimento instrumental e disciplinar onde discípulo, aparentemente inferior, aprende hierarquicamente com o mestre superior, surpreende o leitor quando na segunda parte do trecho exposto acima o próprio Daniel admite que o ensino, só seria possível se baseado numa troca de experiências e que, para acontecer, precisa ser recíproca, ou seja, nada hierárquica. Nesse sentido, imediatamente Daniel se despe de qualquer suposta superioridade ante Marcela, na época, criança, nove anos, e se dispõe a aprender algo que para ele é mais valioso, *ver o mundo através dos seus olhos*, dos olhos dessa criança.

A abertura do “mestre” ao aprendizado, já em idade madura, à ‘algo’ que reconhece mais valioso que o conhecimento que acumulou em anos, e que está presente na ‘discípula’, ainda criança, rebate a hierarquia e distância que convencionalmente caracteriza não só a relação mestre e discípulo muito presente na literatura em geral, mas entre o adulto e a criança.

No momento que Daniel reconhece de antemão a ‘autoridade’²⁰ ou melhor dizendo, a independência do alcance perceptivo da sensibilidade de Marcela, mesmo sendo ainda criança²¹, vivendo a infância, fase constantemente contestada do ponto de vista do ‘saber’, sobretudo por adultos, supostamente seus únicos detentores, põe em cheque também nossa compreensão unilateral de sabedoria e infância.

É visível que entre Marcela e Daniel não há hierarquia porque ambos portam ‘saberes’ diferentes e complementares porém a amizade, elemento central, preserva a relação igualitária, e salvaguarda a partilha de um tipo específico de saber que é melhor visualizado, do ponto de vista panteístico. Para compreendermos como a relação de ambos se estabelece, precisamos antes recuperar duas significações contidas na palavra “saber”: a) contida no *Dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano* e diz que é um “[...] conhecimento em geral, e neste caso designa: qualquer técnica considerada capaz de fornecer informações sobre um objeto; ou o conjunto mais ou menos organizado de seus resultados” (ABBAGNANO, 2007. p.1022). b) acepção de ‘saber’ que está presente no *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* derivada da palavra latina *sapere* [...] “Têr sabor, impressionar o sentido do gôsto” (FIGUEIREDO, 1913, p.1796). A primeira acepção de saber como *conhecimento em geral* está relacionada diretamente a Daniel e pode ser destacada em vários trechos da obra em questão, um deles é onde o personagem diz que: “[...] à distância do mundo, era aquele o seu. Uns tantos livros jogados no chão da pequena cabana, lidos relidos” (LOPES, 1982, p.22). Essa relação intensa de Daniel com os livros que atravessa sua vida, fez com que ele assumisse o posto de instrutor de Marcela e a alfabetizasse durante sua estada na ilha:

²⁰ Autoridade entre aspas porque embora o alcance perceptivo de Marcela seja reconhecido e pressuposto por Daniel como elemento imprescindível para o estabelecimento da relação que acontece entre os dois, exatamente por haver acima de tudo respeito da parte dele apesar da pouca idade de Marcela, ainda menina, não trata-se de uma relação de poder e imposição muito pelo contrário, sobretudo no que diz respeito ao teor da educação em voga na dinâmica da personagem, que tem o *sentir* por centro. Para que afastemos de vez essa noção equivocada de autoridade cabe ver o que diz Arendt (2000, p. 129) a respeito do assunto também no sentido de afastar mal-entendidos no texto *Que é Autoridade?* “Visto que a autoridade sempre exige obediência, ela é comumente confundida como alguma forma de poder ou violência. Contudo, a autoridade exclui a utilização de meios externos de coerção; onde a força é usada, a autoridade em si mesmo fracassou”.

²¹ A criança é vista nesse sentido como destituída de algo devendo obedecer regras de aprendizagens específicas e pré-estabelecidas para “aprender o correto”, que é sempre ditado pelo adulto que “sabe” porque aprendeu direito através de algo superior. Que “saber” é esse que “sabe” melhor? Será que não impera tolhendo outros modos de saber possíveis e experimentável sobretudo nessa primeira fase, a infância, vanguardista por natureza?

[...] lá estão, agora, os dois, sentados no morro do Pensador, para trás alguns anos, ela terá nove para dez anos, 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 (LOPES, 1982, p. 12).

Daniel acompanhou e contribuiu dedicadamente durante o percurso inicial de Marcela lhe ensinando o *bê-a-bá*, de modo situado, ou seja, a partir dos elementos que compunham sua realidade fática de moradora de uma ilha, rodeada de *navio*, *casa* etc. Mas ao reiterar na alfabetização da escrita àquilo que ela já ‘sabia’ da ilha por vivência e intimidade com o derredor, em relação a sua completude, ensinava uma concepção de ilha singular, proporcionando a ela a descoberta de um cotidiano prenhe de brincadeiras incitadas pela curiosidade surgida da significação dada por Daniel durante a aula: *que o continente é todo o mundo de lá*:

[...] e contava, e transcrevia-a para o caderno e transportava para a ilha os personagens. Um dia Marcela construiu uma cidade e deu-lhe o nome de Continente. As pedras eram animais e búzios, eram pessoas, aquelas todas que conhecera nos livros de histórias. Estrelas-do-mar eram rainhas e princesas, cavalos-marinhos eram corcéis e mensageiros, cascos de tartarugas eram castelos e masmorras. Sua cidade tinha uns vinte metros de fronteiras e ficava no fundo da casa-grande. Todos os dias povoava-a mais com búzios e castelos. Então começou a criar estórias que não estavam nos livros, de estrela-do-mar raptadas por cavalos marinhos e encerradas nos cascos de tartaruga, e búzios cavaleiros libertando-as (LOPES, 1982, p. 26).

Esse trecho traz vários elementos interessantes. Podemos dizer que é a mostraçãõ viva com elementos vivos de como a menina Marcela lidava com esse mundo desconhecido que era o continente, lugar que ela só conhecia de nome, literalmente. Transportava para ilha, sua morada, personagens que povoam todo o imaginário infantil, com os elementos naturais da própria ilha enquanto ecossistema, permeando tal fase do encanto e magia que lhe são próprios. Do ponto de vista da unidade como elemento central dessa experiência criativa que resulta no surgimento de um universo encantado de/para Marcela, podemos dizer com Barbier (2009, p. 124) que: “[...] a criatividade em combinar elementos e princípios diversos revela uma capacidade metafórica e analógica, educada ou intata, determinante na congregação de disparidades em abraços unitivos”. Assim Marcela pôde subverter positivamente o que lhe foi ensinado por Daniel trazendo assim o continente, enquanto esse mundo de lá, para perto de si, de sua vivência com a ilha, a partir dessa criatividade unitiva, que cria um continente com os elementos naturais de seu cotidiano.

Essa criatividade que ensinou o cultivo na infância de uma visão encantada do desconhecido mundo-continente destoava sobremaneira da visão de seu amigo-professor, Daniel. Diferentemente de Marcela, Daniel teve experiências ruins no continente e viveu boa

parte de sua juventude lá, não em qualquer lugar. Sua percepção dividida, ilha x continente, esboçada anteriormente no ensino à Marcela, se deve a estada nesse ‘lugar’ como veremos. Mas como tudo na vida tem dois lados, vejamos o que aprendeu Daniel com tal experiência:

[...] longe, a vida do seminário, quase nem lembrava que tivera aquela idade, muitas idades no continente. No claustro do seminário não estava o mundo que procurava, havia muitos homens naquele mundo. Queriam cingir a vida a uns tantos dogmas, restringiam Deus e os homens. Quantas idades permaneceu no seminário? A janela da cela mostrava um muro e nele um colega escreveu um palavrão. Fechou a janela, fez-se ilha (LOPES, 1982, p. 22).

Daniel, do Seminário conheceu o continente como prisão, como quando sugere na citação acima que o estado de sua visão, era fechada pelo *muro* da *cela*. Aquele fechamento espacial assinalado coaduna com o sentimento de desconforto esboçado pelo personagem, por perceber que não estava lá, no *claustro*, o *mundo que procurava*. Essa palavra, *claustro*, é de suma importância por agora para entendermos tanto a relação de afastamento de Daniel do continente, como a afeição pela vida em ilhas, sobretudo a que promoveu seu encontro com Marcela, personagem segundo ele, de largo alcance no olhar.

Claustro, segundo Bechara (2011, p. 419) significa “lugar fechado”, mas como vem do latim *claustrum* tem origem judaico-cristã: “[...] 1 Pátio interno de convento ou mosteiro. 2 Convento ou mosteiro. 3 Fig. Vida conventual e monástica”.

Podemos dizer também que tal desconforto com a vida no claustro por parte do personagem não era só espacial dado o fechamento, e isolamento do recinto, mas tal ambiente se pautava sobretudo em restrições advindas da perspectiva teológica judaico-cristã que através de *dogmas, restringiam Deus e os homens*. Segundo Daniel essas restrições o marcaram negativamente porque empobreceram seu mundo: “[...] queriam transferir todas as culpas a Deus, e a gente ficava chupando o dedo, vazio, repetindo palavras que há milhares de anos eram pronunciadas” (LOPES, 1982, p. 22). Mas, em meio ao desconforto com essas restrições, culpas impostas, e repetições vazias Daniel se encorajou e decidiu fechar a *janela da cela* e fazer-se ilha. Que significa isso? Num primeiro momento parece que Daniel diante de tal decepção no Seminário resolveu se entregar ao fechamento e isolar-se de vez. Mas o andamento do texto surpreende e mostra qual tipo de janela ousou abrir depois: “[...] a janela da cabana é diferente. Debruçado no parapeito avista aves, segue com os olhos seu vôo, e tem o mar, o coral” (LOPES, 1982, p. 22). Essa vista, que ampliou sua percepção restrita de *Deus e dos homens* através do encontro contemplativo com a Natureza nos remete ao panteísmo enquanto vivência de unidade.

Barbier (2009, p. 127-128) ao questionar a legitimidade da polarização das vias extrovertida e introvertida feita por Stace, seu interlocutor no texto em questão, “[...] em relação às modalidades indutoras das experiências” apresenta uma dentre tantas técnicas de desencadeamento possíveis de “união mística”, que coincide com a experiência de Daniel feita da *janela da cabana*: “[...] técnicas contemplativas dedicadas à apreciação estética de horizontes largos, paisagens, céu noturno, flores, exercitando a plena atenção como atitude de base” (BARBIER, 2009, p. 128).

Mesmo Barbier (2009) alertando quanto ao risco de classificação nesse âmbito, ao reconhecer essa técnica acima assinalada, como indutora de *união mística*, podemos colocá-la na contramão da experiência do *claustro* vivida por Daniel no Seminário que é caracterizada por Barbier (2009, p. 128) como a “[...] via mais introvertida, a dos meditadores reclusos e teístas [...]” diferente da outra via possível “[...] a via mais extrovertida dos contemplativos, artistas, naturalistas e panteístas”. Essa diferença de disposição é sinalizada pelo próprio Daniel quando diz que “A Janela da cabana é **diferente**, da janela da cela” (Grifo do autor) no claustro do Seminário.

Aquele mundo visto com restrições e dogmas, através da reclusão tornara-se efetivamente obsoleto e sua relação com Deus e os homens se amplia ao defrontar-se com o mundo aberto pela janela da ilha, janela essa que abria a percepção pela via naturalista. Essa diferença de percepção vivida por Daniel, que demarca a diferença de atitude diante do mundo e de Marcela, exige a retomada da segunda significação anteriormente assinalada, de saber como *sapere*, para compreendermos o tipo de sabedoria que liga Marcela e Daniel. Essa relação se realiza em torno de algo que favorece o cultivo da aprendizagem de ambos, desconstruindo, a um só tempo, a velha distância pressuposta entre mestre-discípulo. Essa sabedoria é aprofundada por Espinosa num trecho da *Ética* onde constrói a figura de um homem/mulher sábio (a) que nos ajuda a desvendar o que possibilitava a troca de experiências entre Daniel e Marcela:

[...] quanto maior é a alegria de que somos afetados, tanto maior é a perfeição a que passamos, isto é, tanto mais necessariamente participamos da natureza divina. Assim, servir-se das coisas, e com elas deleitar-se o quanto possível (não, certamente, à exaustão, pois isso não é deleitar-se), é próprio do homem sábio. O que quero dizer que é próprio do homem sábio recompor-se e reanimar-se moderadamente com bebidas e refeições agradáveis, assim como todos podem se servir, sem nenhum prejuízo alheio, dos perfumes, do atrativo das plantas verdejantes, das roupas, da música, dos jogos esportivos, do teatro, e coisas do gênero. Pois o corpo humano é composto de muitas partes, de natureza diferente, que precisam, continuamente, de novo e variado reforço, para que o corpo inteiro seja, uniformemente, capaz de tudo o que possa se seguir de sua natureza e, como consequência, para que a mente também seja, uniformemente, capaz de compreender, simultaneamente, muitas coisas. Esta norma de vida está, assim, perfeitamente de acordo tanto com nossos princípios,

quanto com a prática comum. Por isso, este modo de vida, se é que existem outros, é o melhor e deve ser recomendado por todos os meios, não havendo necessidade de tratar disso mais clara e detalhadamente (E IV, P 45, esc. 2).

Essa consideração espinosana sobre uma sabedoria pautada no *deleite* medido com as coisas do mundo se traduz na atitude de Daniel a partir da experiência da *janela da cabana* da ilha, pois o personagem percebe a vida como fonte máxima de aprendizado em geral, sabedoria essa que não reside em livros. “Marcela, se as aves aprendessem em livros como voar teriam medo de voar. Prefiro essa minha janela da cabana a todos os livros ali jogados num canto além dela o mundo não é apenas um palavrão” (LOPES, 1982, p. 22).

Essa sabedoria prática aprendida por Daniel na observação atenta da natureza é descrita por Barbier (2009, p. 123-124) como “[...] compreensão ecológica [...]”, que consiste em perceber “[...] que existe um ecossistema integrado, uma união entre um pássaro e o seu ambiente [...]”, essa *compreensão ecológica* se realiza em Marcela “[...] transbordando o foco pontual da observação [...]” ao sentir-se unida à ilha. Nesse sentido, a conjugação dessa compreensão de Daniel e a vivência de unidade de Marcela resultou na noção singular de criatividade existencial cultivada e repassada na trama:

[...] agora vamos ao morro do Pensador, Marcela. Vou ensinar-lhe tudo que aprendi. Ensinar, não, vou lhe contar. Então você poderá criar sua vida. Criar, Marcela! Quando executamos alguma coisa estamos apenas repetindo o que os outros fizeram, dispersamos energia e ficamos vazios. Mas quando criamos estamos absorvendo toda energia que há na terra e nos céus, crescemos em nós mesmos, e só teremos é que suportar essa grandeza para que não nos destrua, e é preciso ter cuidado (LOPES, 1982, p. 22).

A preocupação central de Daniel com a emancipação de Marcela se alia à sua compreensão singular de criatividade dependente da trama que une *terra e céus*. “O processo criador universal é dialógico e complementar, um conjunto unitário matéria/energia” (BARBIER, 2009, p. 56).

Do ponto de vista panteístico, é a dinâmica do Universo que pressupõe a amplitude da noção de criatividade, ou seja, a “[...] compreensão que somos parte da Natureza, e certamente não o centro, finalidade e propósito da criação; *criatividade*, pela absoluta e imediata identificação, com o universo criador” (BARBIER, 2009, p. 75). Essa noção segundo o autor implica na *coordenada existencial do consentir* que consiste numa “[...] atitude aberta à criatividade do naturar [...]” (BARBIER, 2009, p. 98), mas ao mesmo tempo que Daniel incentiva uma criatividade que se abra ao fluxo energético que há no Universo alerta que *é preciso ter cuidado* pois, segundo Barbier (2009, p. 98), sobre a outra coordenada metafísica intitulada de *existencial de amparo* é necessário ao mesmo tempo “[...] postura de resguardo

[...]” cuidado esse “[...] suficiente para transcender e superar a tendência natural ao rompimento”.

Essa noção de criatividade universal de cunho existencial norteou e perpassou o ensino não hierárquico de Daniel com Marcela e tem num dos diálogos da obra sua expressão:

- Marcela, repare o mar. Como ele é agora?
- É azul.
- Somente?
- Por enquanto é azul.
- Não vê um azul saindo daquele azul?
- Somente um azul.
- Nem consegue sentir?
- Mais ou menos, mas não entendo (LOPES, 1982, p 23).

Esse trecho aponta para o caminho da educação sensível ou seja, tem por centro o *sentir*. Sobre essa temática Barbier (2009, p. 60) coloca algumas questões que ensejam um alerta:

[...] como se sentem e se percebem a qualidade dos tons, cores, sons e perfumes? Como se extraem sentimentos e virtudes dos instintos? Este estado consciencial, intelectualmente incompreensível, não justifica uma hipotética originação radicalmente dualística.

Essa citação traz em seu bojo a vivência de unidade como via desse *sentir* evocado, tanto com o azul anteriormente mencionado pelo personagem Daniel a Marcela quanto por Barbier (2009) enquanto questionamento, a partir do alcance da perspectiva cosmo-existencial panteísta, que vai de encontro a ruptura sujeito/objeto.

Essa vivência pode ser sentida em seu caráter de autotranscendência quando Daniel ao chamar a atenção de Marcela para os outros tons de azul contidos no azul do mar, sinaliza o que de fato quer que Marcela sinta no azul: “[...] o azul emite uma vibração de azul” (LOPES, 1982, p. 23). Essa conexão percebida do ponto de vista da autotranscendência já referida em sua significação no capítulo anterior, enseja essa fala através da vibração do movimento do mar que se expande aos olhos de Daniel em várias tonalidades de azul.

O ensino da vibração através da percepção colorimétrica pode ser dito em termos ondulatórios dada a propagação da energia a cada vez em voga nos fenômenos do cotidiano, já que está em tudo. Isso diz, que Daniel sabia, por *deleite*, de ‘algo’ que permeia tudo que há e que faz cada coisa repousar em sua essência conforme é notado no trecho a seguir: “[...] então você será capaz de sentir e ver a árvore que há na árvore, o riso que há no riso, a flor que há na flor” (LOPES, 1982, p. 23). A essência como o que repousa nas coisas mesmas do entorno natural de Marcela é o segredo para o acesso a uma sabedoria que até então ela não entendia

muito bem mas, segundo Daniel que se dispôs a mostrar o caminho, intuíta, intuição essa que a levaria a sentir a importância de todo esse ensinamento depois:

[...] gostou de passar meses seguidos, sentada sozinha no morro do Pensador ou nas lajes, olhando para o mar, procurando descobrir que tamanho de verdade estava surgindo em seu corpo. Então lembrou-se das palavras de Daniel: tenha cuidado quando vier a sentir que há um azul no azul, uma rosa na rosa. Um corpo no corpo. O azul do azul, a rosa da rosa, o mar do mar, o vento do vento penetrarão em você como vibrações tão fortes que você poderá sorrir sem ter vontade, chorar sem sentir dor, estará no vôo de uma gaivota, no andar de uma lagarta (LOPES, 1982, p. 31).

Ou seja, lembrou que, quando *vier a sentir* não só o *azul do azul*, mas o que perpassa tudo permitindo que cada coisa repouse em sua singularidade poderá ser e viver em comunhão com tudo que há. Esse estado de ser próprio de uma vivência de unidade é, para Daniel, um caminho raro sobretudo porque “[...] no continente não podemos sentir isso porque estamos sempre longe de nós mesmos” (LOPES, 1982, p.23). O que leva Daniel a dizer isso? Pelas experiências que viveu pôde perceber que o Continente não permite esse tipo de *sentir* que aproxima ele, Marcela, Natureza e a Ilha, pois a lógica do cotidiano das cidades, é pautada em uma dinâmica tão veloz, que nos dispersa não só uns dos outros mas como ele diz, *de nós mesmos*, inviabilizando tanto o encontro consigo mesmo, tão caro para o reconhecimento existencial de quem se é profundamente, como a percepção essencial e universal de que o Divino por estar presente em tudo exige não só atenção mas cuidado, cuidado esse para se realizar do ponto de vista panteístico exige, conexão consigo próprio através do reconhecimento da conexão com tudo que há.

Barbier (2009) ao promover simbolicamente um encontro da tradição panteísta, entre indígenas, pagãos e jônicos entre outros, conservados em suas identidades próprias, com os nossos dias, permite-nos ver o *Continente* descrito anteriormente por Daniel, sob nova ótica. Numa equivalência, tendo em vista *A Ostra e o Vento* poderíamos promover um encontro de Marcela e Daniel, do ponto de vista da ilha com o *Continente*. Dessa maneira, perceberíamos o surgimento de novas possibilidades de ser e *sentir* no *Continente*:

- “Meu amigo de alma adventícia, acredito ser essencialista e panteísta, pelos motivos expostos: 1: o Universo é um fenômeno existencial primário; 2: nego a imortalidade da alma: creio na efemeridade e criatividade dos fenômenos, como rosas num jardim; 3: não dogmatizo essa ou aquela escritura; sinto-me empírico, cético e agnóstico; 4- raciocino respeitando e aceitando os limites da razão e da intuição; confio na capacidade do intelecto filosófico e sensível: permaneço em silêncio em busca de eutímia: advogo sagrada a Natureza, no sentido de inspirar profundo respeito e admiração: Sol, Lua, Estrelas, Terra e todos os estados manifestos; 5: professando esse panteísmo, cultivo as virtudes cardeais dos antigos, negando a utilidade de alguma fé dissociada da razão e entendimento empírico; 6: o finalismo do fenômeno existencial é a glória possível do presente momento, Cosmos, estado-de-ser absoluto, autotélico; não compreendo o Universo, ou Natureza, como entidades a serviço do ser humano ou de ideias, teleologias; 7: não me sinto excluído de alguma instancia metafísica; sinto-me em casa neste planeta, florestas e campinas, quanto um lagarto

ou águia: quero salvar-me dos medos, rudeza, ilusões e patologias: quero tornar-me mais suave, humano e ponderado; 8: como os grandes xamãs, nossos ancestrais, possuo um senso interior, forjado na magnificência do ato perene do existir, apto a diferenciar a coerência do real das construções fantásticas, das mistificadas exuberando na descompreensão dos mitos; 9: após tantos séculos de experiência agregada, não me apego à minhas ideias e conclusões: continuo aberto a mudanças, em concórdia com o crivo da razão filosófica; 10: confio, com prudência, na capacidade do ser humano em gerar virtudes e benevolências, naturalmente, por si mesmo, na experiência e nos atritos do convívio; 11: quando necessário, medito e contemplo, aspirando da hiperconsciência o que necessito; estudo filosofia esperando encontrar conceitos aptos a auxiliarem a virtude do meu viver; 12: percebo a intuição como sendo uma conversa criativa do estado-de-ser com seu próprio gênio; um fenômeno natural, humano; 13: considero admiráveis as escrituras dos filósofos, dos autores e poetas, as obras dos artistas, capazes de inspirar virtude e coragem no ato de viver. Considero inspiratório o som do vento nas árvores, o borbulhar da água, a imponência das montanhas, as nuvens, o céu, a lua, as estrelas e o sol, o cantar dos pássaros, a singeleza das flores, o sorriso dos que se amam, as crianças (BARBIER, 2009, p. 68-69).

Por tal exposição de motivos que alegram um panteísta, partícipe de uma tradição que a medida que é coerente com seu ambiente é coerente consigo mesmo e dessa unidade deixa brotar sua própria vida, acreditamos que tal fala de Daniel de que *no continente não podemos sentir isso porque estamos sempre longe de nós mesmos* não se faria, dada a outra configuração que ele teria encontrado em suas andanças no *continente*, nas cidades, pelo mundo afora não só na trama em questão, mas ampliando, como fez Barbier (2009), para nossos dias atuais, também carentes de contato com essa cosmovisão antiga porém ainda hoje transformadora que é o panteísmo.

4.4 Marcela: do tamanho do vôo das gaivotas

“Porque sou do tamanho do que vejo”.
(PESSOA, 1925).

Como a imaginação e criatividade segundo Barbier (2009, p. 124) junto a “[...] capacidade de estabelecer analogias, conexões e associações [...] são qualidades fecundas, terreno ideal para a ocorrência de insights e experiências místicas [...]” quando Marcela diz: “– Daniel, sou do tamanho do vôo das gaivotas [...]” (LOPES, 1982, p. 12), mostra-nos mais um caminho para visualizarmos o cunho místico do panteísmo enquanto vivência de unidade n’ *Ostra e a Vento*. Pois bem, a fala de Marcela, nesse trecho, se vista à luz da vivência de unidade anteriormente posta como o sentimento de diluição num âmbito mais amplo através da transposição dos limites do costumeiro, nos conduz a uma das experiências de liberdade vivida pela personagem a qual entendemos como vivência de ordem panteística. Mas o que seria essa liberdade do ponto de vista panteístico? Marcela ao sentir-se sendo do *tamanho do vôo das*

gaivotas nos permite destacar duas coisas a partir da *unicidade*: a) ela se descobre para além das fronteiras do sujeito que deveria, pelo menos hipoteticamente, sentir-se existencialmente separado não só das gaivotas, mas de todos os demais seres, sobretudo os que não são de sua espécie; b) Nessa transposição da separação sujeito/objeto, Marcela se sente em conjunção com as *gaivotas* através do *vôo*, modo de ser que traz implicações para noção de liberdade que nos propomos a investigar.

Quanto ao primeiro ponto em destaque a *unicidade* aparece no que tange a percepção por parte da personagem de “[...] uma dimensão mais abrangente e vasta” (BARBIER, 2009, p. 129) quando, nessa fala, demonstra não se ver do ponto de vista do indivíduo isolado, mas em conjunção com o contexto onde está inserida, a ilha, na qual coabita com as *gaivotas* a que se refere no trecho do texto literário.

Essa conjunção referida pela personagem com as *gaivotas* é própria da “união mística” (BARBIER, 2009, p. 123) porque transpõe “as dicotomia habituais” (BARBIER, 2009, p. 129) como a referida entre sujeito/objeto. Essa percepção diz não haver no mundo e em nenhuma de suas esferas relacionais, separação, o que desagua numa percepção unitária que converge numa autodescoberta quando imbuída de “[...] senso de unidade cósmica [...] conglomerando emoções e experiências” (BARBIER, 2009, p.129) como é o caso de Marcela, ensejando a liberdade enquanto *autotranscendência* dado o “[...] reino de eternidade e infinitude profundamente sentido” (BARBIER, 2009, p.129). Esse *tamanho* a que Marcela se refere uma vez alinhado ao *vôo* da *gaivota* converge para o sentido de imensidão apontado anteriormente por Barbier (2009) através da infinitude na noção de autotranscendência.

A autotranscendência como caminho da liberdade experimentada por Marcela ao se sentir do *tamanho do vôo das gaivotas* exige esclarecimentos, para tanto diz Barbier (2009, p. 91): “[...] auto, significando por si próprio, de si mesmo: não poderá, em termos, haver autotranscendência sem que o motor impulsionando a transcendência esteja imanente no estado-de-ser”. Para melhor compreendermos a localização do *si mesmo* nessa acepção devemos destacar seu caráter situado expresso quando o autor diz *imanente no estado-de-ser*. O estado-de-ser como já expusemos anteriormente numa nota, não concebe um *ser* cindido do seu *estado*, portanto esse mote nos devolve à experiência de Marcela que para dimensionar a amplitude sentida no seu estado-de-ser diz a Daniel que *é do tamanho do vôo das gaivotas*. Continuemos pela via da autotranscendência para buscar o que diz *ser* este *estado* de Marcela:

[...] autotranscendência, movimento ao encontro da alteridade, sucessão de gestos, comportamentos e trocas, fundamento vital e próprio do estado-de-ser, atua do centro à periferia, pressupondo abertura, escuta, concórdia e coparticipação, não suportando

qualificações como “egolátricas ou narcisista”, sendo uma busca de virtudes e sabedoria, uma comunhão (BARBIER, 2009, p. 92).

As pressuposições da autotranscendência é que leva ao *vôo*. Sentido em sua plenitude pela menina é declarado por Lopes em outro trecho: “[...] ao acariciar as penas de uma ave sente em si a leveza do vôo” (LOPES, 1982, p. 12). Essa *leveza* associada ao *tamanho do vôo*, que já dissemos aqui remeter ao sentido de imensidão, propicia o desdobramento da descoberta existencial da menina no espaço da ilha. Para a personagem, o simples toque na pena de uma gaivota dimensiona a possibilidade de seu alcance. O vôo de uma ave é a conjunção de leis naturais que envolvem o vento, a direção, o sentido, e pressupõe estar em suspensão, é esse estar em suspensão que confere igualmente leveza e imensidão ao seres aéreos, como é o caso da gaivota.

As penas que recobrem todo o corpo aerodinâmico das gaivotas, embora leves e flexíveis são, ao mesmo tempo, resistentes e fortes o que lhes confere aptidão natural ao vôo. Marcela, sendo natureza, conjuga o sentido ambiental com existencial nessas passagens através de sua recorrente identificação com Ela, sua fonte de inspiração primeva:

[...] é na inteireza da Natureza, na vanguarda da evolução, intercâmbios e interdependências, no jogo das instâncias polares em busca de posições existenciais tensionadas entre a manutenção das estruturas, suas recriações e renovações, que a autotranscendência atua no fluxo, na crista do devenir, em direção a manifestações criativas e complexas. A autotranscendência opera a intimidade dinâmica do Universo (BARBIER, 2009, p. 96).

O vôo, próprio das aves, gerou a autodescoberta de Marcela enquanto Natureza. Do ponto de vista panteísta, a união cósmica, entre Marcela e Natureza, sentida em si no *tamanho do vôo das gaivotas*, o que caracteriza, a nosso ver, a experiência de liberdade da menina na conjugação de imensidão e leveza.

4.5 Marcela e o córrego

Marcela na ilha, era a ilha mesma. A unidade explicitada na obra aponta as várias formas e a interlocução entre elas no universo integrado da ilha: “[...] depois a ilha inteira era Marcela e Marcela era a ilha” (LOPES, 2000, p. 56).

Encontramos na ilha elementos que apresentam o sentido da visão panteísta. Nesse contexto, em que a criatividade constrói relações na ilha, a busca incessante de questionamentos sobre a realidade, os sentimentos experimentados, a curiosidade e o auto reconhecimento, levam a personagem à simbiose com a Natureza.

No texto, Marcela aparece revelando a integração do todo com a parte, e num movimento dinâmico, da parte com o Todo. A reflexão sobre a metamorfose que Marcela experimenta está imbuída dos vários sentidos que a percepção pode oferecer, pois, “a importância deste corpo para o silêncio, para o vento, para a ilha inteira. Não se cobriu, tentou esquecê-lo, mas não foi possível. O corpo existia, se transfigurava em cada coisa que via (LOPES, 1982, p. 55).

Marcela e o córrego na obra de Lopes sempre aparecem num movimento sincronizado que revela prazer, caminho e unidade. Ser com e no córrego releva a amplitude da própria experiência da menina com e na água, pois, demonstra a dissolução da personagem na totalidade como é possível perceber em “[...] ao pisar no córrego a água penetra em seu corpo possuindo-o” (LOPES, 1982, p.12).

O córrego também representa o caminho que leva à vida presente. A água apresentada pelo autor como simbolismo revela-se como um dos elementos vitais na conexão entre Marcela e a ilha, Marcela consigo mesma e com os outros de outras espécies que coabitam da ilha.

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 (LOPES, 1982, p. 12).

A água do córrego se apresenta para Marcela como interlocutora das descobertas sensoriais que seu corpo experimenta. A descrição do autor sobre a pungente relação de Marcela com esse elemento da natureza e a propulsão de sensações e sentimentos provocados por essa integração, mostra a presença de traços panteísticos vividos pela personagem em seu cotidiano na ilha.

Encheu o regador e desceu para o jardim. Espalhou água e pingos caíam sobre seus pés descalços. Um besouro zumbiu, talvez escondido em alguma flor, alimentando-se dela, mas em qual das flores abertas? Quebrou um ramo de manjerição e o colocou entre os seios e a blusa. Desceu para regar a Marianeira e o restinho de água foi derramado no tronco do alecrim. Aproveitou para apanhar uns ramos, largou-os dentro do forno. Depois faria o pão.

O aspecto acima referido sobre o córrego está presente quando o autor se refere às descobertas existenciais de Marcela e afina-se à perspectiva do panteísmo como forma de expressão ao tomar a contínua presença do córrego em contato com a personagem. Lopes confere plasticidade poética à cosmovisão panteística quando faz refletir a Natureza em Marcela através dos sentidos. Essa relação de completude com o córrego fica evidente na fala do

narrador no seguinte trecho: “[...] soltou o corpo que foi descambando por cima do córrego, os pés espadanando água. Daniel, se não existisse esse córrego na ilha eu seria diferente” (LOPES, 1982, p. 56).

Ao acentuar a importância da presença do córrego na ilha, Macela enfatiza a confluência entre as forças naturais e cada ser. Diante disso, percebemos que o estado de ser expresso nessa vivência de unidade mostra que o córrego assume múltiplas formas no decurso da obra literária assim como a própria personagem.

O córrego mostra Marcela como ela é. Nele, ela emerge:

[...] a água do córrego! Parece vê-la e ouvi-la, espadanando água desde a fonte, cantarolando, a blusa amarrada à cintura, botão aberto, seu riso tem o mesmo tom da água... Como se fosse sua esta voz... Seus esses passos (LOPES, 1982, p.135).

A água do córrego numa ótica panteísta apresenta-se como um fio condutor simbólico e real, ela é, ao mesmo tempo, lugar e movimento conforme podemos perceber em: “[...] a ilha está habitada por muita gente. Sente Marcela em toda ela, por todo o canto, na água do córrego, nas árvores, no espocar das ondas” (LOPES, 1982, p. 83).

A fluidez do córrego nos impõe pensar que as águas espadanadas sob pés de Marcela são caminhos renovados continuamente “[...] desce pelo córrego espadanando água com os pés até a praia” (LOPES, 1982, p. 30). O córrego enquanto elemento presente nas experiências da personagem exprime sua vivência com a Natureza “[...] aqui, andando em volta, subindo e descendo pelo córrego escuta o deslizar da água” (LOPES, 1982, p. 48).

Sendo assim, o córrego assume uma centralidade dotada de movimento que traduz os caminhos de descobertas vivenciadas por Marcela na ilha. Essas descobertas envolvem uma multiplicidade de aspectos erigidos que permitem encontrar esse ‘*um tanto de panteísmo*’ em A Ostra e o Vento.

4.6 A Natureza-flor: da brotação ao encontro com a Dália

É mais fácil ser Panteísta que descrever o que é panteísmo. Descrever o que é panteísmo é impossível plenamente porque é alguma coisa que é pré-predicativa, é como descrever o cheiro de jasmim ou a beleza da rosa, o sinal, o termo linguístico, aponta a direção agora o conhecimento profundo do perfume da beleza é uma experiência é uma imersão do indivíduo nessa totalidade, portanto ser panteísta é ser o que nós somos é ser criança é ser poeta é entrar em relação profunda com a natureza das coisas é se fundir ao tudo é se integrar é romper o dualismo é compreender o que é ser é compreender que aquele que é dado a ser é um dado a ser definitivo é um estado de ser não existe um ser separado nem estado do outro lado a não ser hipoteticamente nós estamos sempre em estado de imersão contemplando o que é nosso também no outro e o outro nos contempla contemplando o que há em si mesmo

então panteísmo é essa experiência paradoxal, unitária e paradoxal (INSTITUTO UNIVERSO PANTEÍSTA, 2013).

Barbier (2009) ao mostrar o caráter essencialista da perspectiva panteísta da Natureza, num dos subtópicos intitulado *Metafísica Cosmo-Existencial*, do livro *Panteísmo: a religiosidade do presente*, propõe a noção da natureza-flor. Essa noção nos é cara por poder ser encontrada em duas passagens centrais de *A Ostra e o Vento*, o que ratifica a presença do “tanto de panteísmo” na obra. Vejamos então a primeira, que mostra como Marcela se apercebe de sua existência através da brotação de uma flor:

— Que tem você, Marcela?
 — Vim correndo porque descobri agorinha mesmo que existo. Descobri também que o vento é vento, as aves, aves, que o mar tem ondas e as flores têm cheiro.
 — Ora, Marcela! Por que só hoje fez essa descoberta?
 — Porque hoje nasceu uma flor.
 — Que tolice, menina!
 — José parou também de trabalhar para ralar com ela. Deixasse de besteiras Ela insiste, aborrecida, e só então Daniel acorda com a verdade de Marcela. Está velho mesmo, nem notou que de seu corpo surge um corpo. Ela acabou gritando: – Nasceu uma flor! Nasceu uma flor! Será que ninguém sente a importância de nascer uma flor? A flor se transferira para ela, era ela (LOPES, 1982, p. 11-12)

Essa descoberta fundamental, da própria existência, acontece no seio da Natureza. Tal contexto envolve a personagem tão fortemente, que é o motivo da descoberta, e isso é esboçado pela própria Marcela, quando diante da pergunta de Daniel, responde chamando atenção para o nascimento de uma flor. A postura da personagem, ainda criança nessa parte da narrativa, nos remete, do ponto de vista panteísta, à “[...] natureza-flor chama por valores mais sutis” (BARBIER, 2009, p. 27). Marcela apresenta como valores sutis no trecho acima citado tanto, a descoberta de si a partir da Natureza quanto a importância no nascimento de uma flor. A desatenção de Daniel e José diante da descoberta existencial de Marcela em comunhão com a Natureza a compele a chamar a atenção dos dois para a importância do nascimento de uma flor, a ponto de chegar até mesmo a irritar-se quando estes não valorizam tal evento.

Aqui, vemos claramente como o que falta a José sobra em Marcela: sensibilidade, dado que a sutileza de perceber a importância da Natureza através do nascimento da flor poderia ter sido imediatamente compartilhado, já que todos moram num mesmo ambiente onde há exposição contínua há eventos da mesma ordem. Por esse motivo é que percebemos o quão singular é a sensibilidade de Marcela diante José e Daniel, embora em uma passagem do texto um pouco mais adiante Daniel admita sua desatenção quanto a autenticidade do evento vivenciado por Marcela: “Daniel acorda com a verdade de Marcela. Está velho mesmo, nem notou que de seu corpo surge um corpo”. Nesse sentido, é possível destacar, a partir do pensamento de Barbier (2009) que esse evento vivido por Marcela traz à tona o caráter essencial

da disposição panteísta, pois: “[...] para o essencialista, a Natureza é sublime; uma simples flor à beira de um caminho, posta em destaque no verde intenso da folhagem, brilha como uma pedra preciosa, colorindo e elevando o ânimo” (BARBIER, 2009, p. 27).

A importância dada pela menina ao nascimento da flor demonstra o quanto também para ela a *Natureza é sublime*. Esse sentimento é tamanho que ao levá-la à descoberta de si, faz brotar uma vivência de unidade: “*a flor se transferira para ela, era ela*”. Dessa forma a unicidade profundamente sentida, entre Marcela e a flor apresenta a dimensão singular da existencialidade:

[...] a graça está dada, incluída na comparecência da realidade. A descoberta reveladora da existencialidade produz espanto e intensas sensações: um recém-nascido, o mar, a montanha ou a neve, encontros imediatos e ingênuos, revelando a verdade, unívoca e profunda (BARBIER, 2009, p. 105).

A segunda passagem da obra que a natureza-flor se mostra é a seguinte:

[...] é quinta feira, 22 de novembro. Pai e Daniel estão na praia ajeitando o trapiche. A ilha inteira recende manjerição e a rosas e jasmim. Acabei de ler um livro que Pepe trouxe no início do mês, recomendado por Daniel. Banhei-me na fonte, fiz pão que estava gostoso com o aroma de ramos de alecrim. Já varri a casa, limpei as escadas da torre, costurei as calças velhas de pai. Lavei as minhas na hora do banho e agora estão secando no arame juntas com uns filés de peixe fermentados em sal e limão, que será nosso almoço. Depois fui regar as flores e demorei-me muito observando uma dália que se abria. A dália, eu e a ilha parecíamos estar gerando beleza. Corri para contar a Daniel e pai mas eles não entenderam, fizeram pouco de mim. Depois Daniel me procurou para dizer que Deus existe dentro da gente e de cada coisa. Foi aí que eu senti que a dália e eu estávamos grávidas de Deus. Agradeço a Daniel por me ter ensinado tantas coisas, senão a vida nesta ilha seria tão besta. Todo dia descubro uma coisa importante (LOPES, 1982, p. 40).

Em meio a descobertas diárias em seu cotidiano, como bem coloca a própria personagem quando diz *Todo dia descubro uma coisa importante*, Marcela se descobre quando da contemplação de uma Dália na/com a ilha, *gerando beleza*. O que a nosso ver significaria, no contexto de Marcela, gerar beleza? O verbo gerar empregado aqui na intersecção entre Marcela, Dália e ilha revelam que essas três fontes reunidas brota a harmonia transfigurada em beleza. Essa harmonia é gestada quando da consonância das sensações oriundas do encontro em si, que dispõe o estado-de-ser a contemplação da Natureza.

O vivente, desde cedo, sabendo livrar-se dos maus humores e tristezas, artista existencial, estará apto a entrar em comunhão com a Natureza, conhecer o caminho da alegria, criatividade frutuosa; como um colibri, comungando as estruturas ontológicas harmoniosas da sua natureza (BARBIER, 2009, p. 28).

Essa beleza gerada no encontro de Marcela com a Dália na ilha faz com que a personagem, mais adiante, declare: “[...] *foi aí que eu senti que a dália e eu estávamos grávidas de Deus*”. Essa gravidez gestada desde o primeiro momento do encontro entre Marcela e Dália,

significa que a personagem se sente plenamente divina, ou seja, que a menina se sente uma, em conjugação com a Dália, e, por conseguinte com a Natureza. Essa via de encontro com Deus, ilustrada por Lopes, nessa experiência, que dota a personagem de um sentimento de plenitude no encontro com a Natureza é reiterada na própria narrativa quando do esclarecimento a posteriori feito por Daniel: “[...] depois Daniel me procurou para dizer que Deus existe dentro da gente e de cada coisa [...]”, que do ponto de vista conceptual panteísta, diz respeito à compreensão de que a substância única se expressa em todas as coisas. Tanto a experiência como sua concepção embora de natureza distintas expressam, cada qual a sua maneira, o que está na base da natureza-flor:

[...] um elemento natural singelo, uma flor à beira do caminho, espontaneamente, conflagra um encontro extático e sublime, uma sagrada comunhão, realizando esplendor em toda linha do estado-de-ser, das pétalas de uma flor aos míticos Campos Elíseos. Consagração acontecendo espontaneamente, sem catequese (BARBIER, 2009, p. 28).

A consagração a que se refere é a característica do panteísmo enquanto vivência de unidade presente nesse trecho da narrativa: “[...] consagração: o cultivo da experiência do sagrado, do encontro com a totalidade, ‘a experiência imediata e intuitiva de uma dimensão transpessoal, geradora de uma disposição virtuosa e de sentimentos harmoniosos’” (BARBIER, 2009, p. 73)

O termo consagração utilizado por Barbier (2009) para falar da estada em Deus se afina com a experiência vivida pela personagem de Lopes, já que se decomposmos o termo ‘com-sagração’ percebemos duas palavras que dão conta da semântica que rege o termo em questão. O primeiro “com” a nosso ver quer dizer junto com, unido, e o segundo, “sagração” remete a ideia de sagrado, daquilo que é próprio do divino, no caso aqui, a Natureza: “[...] conetividades extáticas, geradora do conhecimento de que existe um campo essencial, unitário, sustentando o pulsar da vida: a humanidade é mais que vulgarmente divisa, é Natureza, Cosmos” (BARBIER, 2009, p. 28). Dessa forma, do ponto de vista semântico, a composição com-sagração nos diz da relação de unidade da personagem com o divino, e isso se traduz no *um tanto* de panteísmo que buscamos mostrar nas duas experiências analisadas que envolvem diretamente a personagem Marcela e a Natureza e que refletem a ideia de consagração em termos literários.

4.7 Marcela e Saulo: o vento

Quando do retorno de Daniel, por ocasião do desaparecimento misterioso de todos os moradores da Ilha dos Afogados, Saulo, é o primeiro rastro de Marcela encontrado na ilha já deserta, deixado à mostra pelo vento num caderno:

[...] 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 mumbebos, 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 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... (LOPES, 1982, p.1-2).

Esse caderno de Marcela encontrado por Daniel ao longo da trama vai dando pistas da identidade do personagem, conteúdo do trecho acima citado, de nome Saulo. Mas, tendo em vista nosso recorte, que visa o *tanto* panteístico d' *A Ostra e o Vento* cabe ressaltar que a presença desse personagem na narrativa não se restringe ao caderno, ou seja, ao registro de Marcela. Ainda no início da obra, ele se insinua de maneira autônoma, como único sobrevivente ao ocorrido da noite anterior em que o farol apagou e todas as pessoas desapareceram:

[...] 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!
Mumbebos 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 e, 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 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 a ilha [...]
[...] um navio está fundeando ao largo. Que vem essa gente fazer? É tarde demais, encontrarão uma ilha deserta.
Eu, somente eu permaneço aqui [...] 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

pólipo. Seus olhos brilharão em cada fólada que fosforece nas pedras dos coral. Até quando? Até quando?
 Venham, marinheiros! Eu os espero. Aqui estou eu! Vasculhem os recantos todos, percorram a praia das Viuvinhas, o pico dos Catraios, outros picos e lajes, subam ao morro do Pensador, revistem a cabana, a casa-grande, a torre do farol, as árvores, a fonte (LOPES, 1982, p. 3-4).

Tendo em vista o trecho acima citado, duas coisas se colocam ao leitor: a) de que ordem é esse personagem que se anuncia através da natureza? ; b) ao se anunciar, através da natureza, sugere o paradeiro da personagem desaparecida, Marcela.

Depois de dizer, *somente eu permaneço aqui*, o narrador-personagem sem se auto intitular apresenta-se através de uma série de situações que tem por centro a Natureza da ilha, “[...] 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”. Ao apresentar-se desse modo, percebemos, que também o faz para mostrar a presença de Marcela consigo na totalidade da ilha, ou seja, no “[...] odor de manjeriço, nas asas das aves, no espoucar das ondas, em cada ostra, em cada pólipo”. De que maneira isso ocorre, já que há um anúncio, desde a primeira linha da obra, de seu desaparecimento?

Velho Daniel apanhou o caderno com mãos trêmulas, olhou para as gaiotas, 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 (LOPES, 1982, p. 1).

Enquanto indivíduo, vinculada, a Daniel, que a procura desde o começo das buscas, José, seu pai, e Roberto, o ajudante e substituto de Daniel no farol, Marcela de fato desapareceu. Mas, do ponto de vista da Natureza persiste. Essa sugestão se efetiva quando no desfecho remissivo da obra: “[...] manhã manhã de mais uma era que finda e reinicia no roldão das horas e do vento” (LOPES, 1982, p. 147), somos levados de volta ao começo da obra literária, exatamente no trecho anteriormente citado, onde Saulo fala de Marcela consigo a partir da totalidade da ilha. Podemos perceber no trecho a seguir, que Saulo, ele mesmo, nutre-se enquanto vento: “[...] há muito não a vejo descer de braços abertos, o vento tangendo sua saia. Aquele gesto é meu” (LOPES, 1982, p. 49). Aqui vemos claramente a auto declaração de Saulo ao assumir ter sido a causa, enquanto vento, do movimento da saia da personagem Marcela. Esse gesto que faz balançar o tecido na saia é o mesmo que em vários pontos da narrativa ouriça o corpo da menina, quando em transição para puberdade:

[...] esfrega as mãos uma na outra para retirar as pedrinhas nelas grudadas, ficam as marcas vermelhas. Olha para trás, para os lados, e a mão direita vai abrindo a blusa, botão a botão, e mostra ao sol os seios pequenos. Baixou a cabeça e olhou-os, riu deles, orgulhou-se e brincou acariciando-os com as pontas dos dedos. Um frio percorre o corpo inteiro e eriça os pelos dos braços. É o vento? E o ventre. Abriu as pernas para melhor fixar os pés na terra, e a orla da saia roça no meio das coxas. Dedos

quentes, traquinos, estranhos ao resto do corpo, não sente tato neles e sim deles nos seios, pela primeira vez tocados. De quem os dedos, e a mão que mais parece as asas de uma gaiivota em pleno vôo, e que poderes, que ao tocar o corpo se reflete na medula e no ventre, que poderes? (LOPES, 1982, p. 34).

O toque sutil de Saulo, o vento, em Marcela chama nossa atenção por desencadear uma série de sensações como *frio*, arrepio atribuídas diretamente à exposição do corpo da menina ao ‘ar livre’ permeado pelo vento, invisível mas pertinaz, que por sua vez leva ao despertar da sua sexualidade. No entanto, vale ressaltar que dada a imposição e opressão exercida pelo pai José, que a proibia de se relacionar com outras pessoas, Marcela foi impelida a desenvolver um tipo de sensibilidade de modo que até mesmo o vento a excitava sexualmente. Do ponto de vista panteístico, essa via sexual, é uma das vias de vivência de unidade, experimentadas pela personagem Marcela e que constitui uma das partes do *um tanto* de panteísmo presente na obra. Barbier (2009) ao tratar da experiência mística, fala das variedades propulsoras dessa experiência, colocando a união sexual dentre os caminhos cultiváveis e legítimos de vivência da unidade. O cultivo dessa via sexual por Marcela, já sempre esteve presente dado o alcance de sua sensibilidade, sensibilidade essa descrita por Daniel:

[...] Marcela, que à simples presença de algas boiando corria logo à praia? Marcela, que seria capaz de sentir a presença de um barco pairando a grande distância ou um navio passando ao largo? Ela, que parecia ter adquirido até a faculdade de sentir a vibração através das ondas? (LOPES, 1982, p. 5);

É essa sensibilidade amplamente qualificada da personagem, que é trabalhada pela Natureza, não só pela via sexual com Saulo, o vento, mas pela *simples presença de algas, barcos, ondas*, que ajudam ela a perceber a tempo que não poderia viver em harmonia plena existindo só com Saulo, mas que precisava igualmente, de todos, também de José e Roberto:

[...] pai, você é importante no seu medo, eu ajudarei você a envelhecer. Esqueça o ódio a mãe. Sou sua filha. Não lembra quando caminhava pelas estradas segurando minha mão? Esqueça o ódio esta ilha dará para nós três. Olhe ali Roberto que vem da cabana arrastando a perna... ele não quer destruir você nem dominar a ilha, quer apenas viver conosco. Podemos ainda nos amar os três. Me ame, sou sua filha, necessito desse amor, a ilha dá para nós três... (LOPES, 1982, p. 143-144).

Esse reconhecimento da interdependência de todas as partes para a unidade da sua existência, mesmo das até então desprezadas, em reação aos maus tratos sofridos, faz com que Marcela tente remediar a situação catastrófica criada pelo encaminhamento de sua relação com Saulo:

[...] ah, o velho barco! Está amarrado ao trapiche e navegará nele para as bandas do coral. Devem estar lá, as ondas jogando-os contra as pedras, morrendo aos poucos. Salvará os dois, retornarão à ilha e amanhã cedo colherá ramos de alecrim, fará pão, os três se sentarão à mesa... (LOPES, 1982, p. 144).

As dificuldades encontradas por Marcela sugerem que a menina não teve êxito na tentativa:

[...] subiu ao trapiche, ondas o balançaram, os pés escorregavam nas longarinas molhadas, mas caminhou depressa para alcançar o cabeçote, segurar o cabo. Desfez a volta que prendia a proa, soltou para dentro. Tem muita água no fundo e aqui também olhos bóiam. Por que estão dentro do barco? Terá que esvaziar essa água do fundo? Não importa. É tão perto o coral, navegará apenas alguns metros. Segurou os remos que estavam mergulhados, uma onda ergueu alto o barco. Afastou o trapiche com as mãos. Como pesa o barco, e essa água no fundo cobrindo seus joelhos, as bordas rentes com o mar, as ondas entrando, atravessando-as, o barco mais pesado, a correnteza puxando-a para as pedras, até ela está ajudando a chegar mais depressa ao coral, onde eles estão. Gritos e gemidos crescendo, os olhos todos boiando. E se dentre milhares de afogados não encontrar pai e Roberto? [...] 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... (LOPES, 1982, p.145).

Mas Lopes, mesmo sugerindo com a colocação de todas essas dificuldades de percurso acima descritas, que Marcela não conseguiu, tal como queria, salvar José e Roberto, por ficar difícil, em tais condições, salvar a si mesma, não resolve a história com a mera morte da personagem. No dia seguinte a intempérie, o autor apresenta desde a primeira linha uma outra versão possível para o destino de Marcela: “[...] o sol vai-se erguendo além do coral e clareia o mundo, transforma em orvalho a neblina que envolve a ilha e o mar” (LOPES, 1982, p. 146). A palavra *transformação* que nesse trecho demarca a mudança de atmosfera, da neblina, na tempestade do dia anterior, para o orvalho do dia de sol naquela ocasião, determina o “reaparecimento” de Marcela na ilha. Já avistando a chegada do navio que buscará pelo paradeiro de todos, o personagem Saulo- o vento lamenta não ter sido o caminho “final” escolhido pela menina: “[...] por que não pude integrar-me em Marcela?” (LOPES, 1982, p.146) via essa que por muito tempo lhe proporcionou vivência de unidade. Mas, o personagem mesmo sob efeito da dor da perda da menina, diz categoricamente: “[...] e não morreremos”. Essa possibilidade, do ponto de vista panteísta, nos permite visualizar Marcela de volta à ilha, não mais enquanto indivíduo, pessoa, mas já transformada enquanto Natureza, remontando aqui a *transformação* destacada anteriormente: “[...] verão na praia, logo que desembarquem, uma pequena ostra que as ondas há pouco jogaram na areia e que as aves assustadas rodeiam mas não conseguirão abrir” (LOPES, 1982, p. 147). Essa pequena ostra a nosso ver simboliza a forma da menina integrada a Natureza, ou seja, Marcela fica na ilha, mas enquanto ostra.

Além do início do corpo de ostra na praia, Lopes reafirma a centralidade da Natureza no processo de Marcela e conseqüentemente na obra mesma quando no final nos devolve ao começo da obra, justamente no trecho que o personagem Saulo, que é vento,

elemento da natureza, fala de Marcela consigo não a partir da envolvimento com a menina, que não mais vive, mas através da totalidade da ilha, tornando a obra cíclica, de modo a justificar o entre vírgulas do enredo.

4.8 Considerações sobre o outro tanto ou do Farol

O objeto a que refere esse subtítulo impõe sua imagem como uma estrutura elevada geralmente constituída em uma torre imponente cuja função sinalizadora se coloca a serviço tanto da orientação marítima quanto da vigilância da costa. Para tanto, seu formato cilíndrico em haste alongada e roliça remete a altivez necessária para desempenhar a função referida. Logo, no que tange a sua constituição interna, na parte superior, é dotado de um potente aparelho ótico que contém lâmpadas de alta luminosidade que são refletidas através de espelhos que potencializam o alcance do poderoso fecho de luz que emite. O farol contém todo este aparato interno que lhe permite figurar enquanto ícone monumental no espaço da ilha. Levando-se em consideração esse formato do farol, pode-se desenvolver a partir daí, uma leitura do outro *tanto* da obra de Lopes em oposição ao *um tanto* de panteísmo já identificado na obra.

Este dispositivo luminoso hasteado situa as embarcações indicando a posição da costa em relação a posição da embarcação no mar, espaço recorrente em seus romances.

Historicamente falando, as fontes de alimentação da luz de um farol marítimo se modernizaram; tendo sido o azeite o primeiro combustível utilizado para manter acesa a chama irradiada por meio do fecho. Posteriormente o azeite foi trocado pelo petróleo e pelo gás, e depois pela eletricidade. Na obra *A ostra e o vento* a função criada para a manutenção do fecho de luz emitido pelo farol é de responsabilidade de José pai de Marcela, que ocupa o posto de chefia dado que possui um ajudante, primeiro Daniel; depois com sua saída, Roberto. Em nenhum momento em todo o percurso da narrativa José é destituído do seu cargo. Ele se mantém até o final da trama no cargo de faroleiro da Ilha dos Afogados. Logo, o farol, imagetivamente simboliza para além do equipamento de orientação marítima, visto que no romance de Lopes é mote para a profissão de José e assegura a manutenção da vigilância em torno da vida de Marcela.

Uma outra conotação que pode ser depreendida da imagem do farol e que está ligada a figura dominante de José está situada na semelhança erétil e rígida que mantém com o órgão genital masculino, simbolizando a primazia desse gênero na narrativa, dado que essa simbologia oriunda do farol, elemento imponente e viril, subjaz a condução das atitudes do personagem José enquanto figura controladora dos processos ocorridos no enredo da obra. Essa perspectiva

habilita uma direção de análise articulada a partir de uma série de ocorrências no espaço restrito de convívio social da ilha, posto que essa possibilidade é percebida através de comportamentos protagonizados por José nos quais ele demonstra recusa de interação, não só com a filha, mas também com os demais personagens que compõem o enredo impondo altivez e distância intransponível além da intransigência que lhe é característica. Dessa forma ele apresenta em tom despótico sua supremacia na ilha tal como se pode notar no seguinte trecho em que Lopes revela, no diálogo entre José e Roberto, esse desnível relacional que estabelece uma atmosfera hierárquica na qual José ocupa o posto mais alto:

- Você terá muito o que fazer nesta ilha, moço. Limpará todas as manhãs as escadas da torre e a câmara de luz. Quero tudo brilhando.
- Ele aceitava as ordens com simples aceno de cabeça.
- Depois lavará as capas no terminal do córrego, lá perto da cabana. Só então poderá ir preparar seu almoço. Descansará algum tempo e irá limpar a terra, arrancar as beldroegas e o capim, cortar madeira e replantar. Aumentaremos o trapiche e construiremos outro galpão junto da cabana para lá guardarmos os suprimentos do farol. Não quero estranho na casa-grande remexendo no paiol. [...]
- Não quero o senhor na casa-grande, ouviu? Afaste-se o mais que puder. Encarrego-me eu mesmo de ligar e desligar o farol, de limpá-lo. E logo que seja ligado quero o senhor recolhido à sua cabana. (LOPES, 1982, p.86).

No trecho acima é possível destacar alguns elementos que radicam a supremacia de José ante os outros personagens tais como: *ordens* e *casa-grande*. No caso da presença da palavra *ordens* o encaminhamento semântico dado, a nosso ver, pretende acentuar a questão do desnível na relação do faroleiro e seu subalterno, Roberto, que no caso deve obedecer sem hesitar toda e qualquer mandato a fim de salvaguardar a manutenção de seu emprego. A coação é evidenciada no interior do trecho quando José proíbe terminantemente Roberto de acessar a casa-grande. Essa construção, onde reside José e sua filha Marcela, traz consigo desde o nome a remissão histórico-terminológica que reitera a proibição proferida no trecho do diálogo entre José e Roberto. Casa-grande, era o nome da residência oficial dos grandes proprietários de terras no período colonial. Conforme Lopes (2008, p. 56), quando discorre sobre os reflexos da produção açucareira no período colonial, diz que no engenho havia várias construções e entre elas estava “[...] a casa-grande, moradia do senhor e sua família”. Embora não seja nossa intenção reconstruir aqui as bases de constituição do sistema patriarcal no Brasil durante o período colonial, buscaremos entender, de que modo a escolha vocabular aqui referida pelo autor em questão, incide sobre a problemática da supremacia do personagem masculino José, na trama de *A Ostra e o Vento*.

Nesse sentido os termos aqui postos em discussão desvelam desde a sintaxe das frases que compõem o diálogo supraposto um conteúdo cujo o significado traz à tona a dinâmica conflituosa que enreda não só os personagens José e Roberto, mas todos os outros, incluindo

Marcela, sujeitos ao poderio do faroleiro. Logo, o acento que nos permite tratar tal conflito na ilha em termos de patriarcado fica explícito tanto na escolha do autor pelo termo *casa-grande*, como pelo comportamento autoritário de José. A casa-grande, enquanto esse espaço de dominação protagonizado pela figura masculina do personagem José, só pode se configurar enquanto âmbito de proibição na ilha, porque também se insurge como o local de cerceamento por excelência. Marcela atesta isso quando diz: “[...] a casa-grande é um cárcere” (LOPES, 1982, p.60). Esse lugar feito cárcere, é ostensivamente vigiado pelo farol, elemento simbólico responsável pela manutenção da ordem imposta por José. Nesse sentido, o farol em face a casa-grande constituem a supremacia icônica que representam respectivamente vigilância e controle.

Lopes dedica-se à criação desse espaço em *A Ostra e o Vento* e, a partir da imagem imponente do ícone que representa cria personagens envolvidos na tarefa de manutenção desse objeto: o farol. Sobre esse tipo de estruturação espacial na literatura diz Brandão (2013, p. 61-62):

[...] em tais abordagens, o desdobramento lugar/espaço se projeta no próprio entendimento do que é a obra. Por um lado, a obra é constituída de partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si – segundo, pois, uma concepção relacional de espaço. Por outro, exige-se a interação entre todas as partes, algo que lhes conceda unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra.

Para tanto a adequação do enredo, da obra aqui em questão, dialoga com o entorno constituído de mar e terra. Essa duplicidade natural aparece de diversas maneiras circundando o farol, de modo a conduzir a trama. Como é possível notar no trecho a seguir:

[...] Daniel, vamos dividir nosso trabalho. Cuido do farol, mantimentos e suprimentos, você ajuda a levantar uma meia parede na casa-grande, uma sentina nos fundos, tabique perto da fonte. Marcela tem quase dez anos. Também sua cabana precisa de melhorias agente podia construir um trapiche para facilitar o desembarque da lancha de Pepe (LOPES, 1982, p. 24).

Percebemos, portanto que boa parte das atividades referentes ao dia-a-dia da ilha acontecem em torno do farol. Dessa forma ele constitui, no eixo da narrativa, tanto um símbolo de dominação fálica, porque um espaço que demarca circulação, ainda que restrita, e orientação dentro e fora da ilha, além de estar vinculado diretamente as profissões de José, Daniel, Pepe, e a posteriori, Roberto, ou seja, afazeres eminentemente masculinos:

[...] não passaria nunca de auxiliar de faroleiro [...] contava assumir o comando da ilha quando eles pediram a remoção mas lá no continente constava na sua ficha profissional aquele registro da última ilha, o último fracasso nos trinta anos de farol (LOPES, 1982, p. 24).

Tendo em vista a discussão empreendida aqui, onde o enredo da obra *A Ostra e Vento* emerge de um conflito, onde o homem, na figura de José, é colocado em antagonismo à

menina-mulher Marcela, essa temática, que afunila a atmosfera claustrofóbica no contexto da ilha é radicalizada pela presença do farol, que se impõe enquanto símbolo de poder, pela similitude que guarda com o falo, o grau de dominação e preponderância que é exercido pelo personagem José. Sobre a importância simbólica desse elemento na narrativa, que determina, no contexto da ilha, uma espécie de hierarquia na qual José; por ser homem; por ser o faroleiro responsável pelas atividades com o farol; por ser pai da única menina presente na ilha detém certos privilégios em relação aos demais habitantes e também diante dos visitantes. Isso pode ser evidenciado no modo imperativo com que se expressa:

— Venha cá, Marcela!
 Correu de braços cruzados sobre o corpo e apanhou o lençol encharcado de água e areia. Envolveu-se nele mas contornos continuaram delineados ao luar.
 José com o pé no barranco, com os braços caídos.
 — Com quem estava você, Marcela?
 — Sozinha. Estava sozinha?
 — Você estava falando com alguém. Estava entregando-se a alguém? Não minta, Marcela! Responda quem estava com você?
 — Ninguém, pai!
 — Mentirosa! Um homem estava com você. Quem era ele? Quem?
 E gritou na direção do coral:
 — Quem está aí escondido? Responda?
 (LOPES, 1982, p.62).

Nesse trecho observa-se uma série de elementos que tecem a presença da violência na obra. A começar pela utilização, em sua fala, de alguns verbos no modo imperativo, como em: *Venha, Não minta, Responda*. O que revela a imposição da autoridade do pai sobre a filha. Esse tratamento impróprio do ponto de vista do convívio, revela-se, na base da postura opressora de José, como parte de um autoritarismo recorrente no idioleto do faroleiro, pois, quando conjuga as formas verbais para atender sua necessidade de expressar-se através de uma ordem, ou um mandato, reafirma sua condição de superioridade ante Marcela.

Outro viés, que pode ser encaminhado a partir da leitura da presença de violência no comportamento do personagem José, está expresso na força com que sustenta seu próprio corpo em ação: na passagem supracitada, José aparece ao pé de um barranco, ainda que esteja com os braços caídos consegue manter a altivez para inquirir de Marcela a respeito da companhia que ele supunha existir. Outro fato, que chama a atenção nesse trecho, diz respeito ao adjetivo *mentirosa* que ele atribui à filha quando ela afirma estar sozinha após José a ter indagado com quem ela estava. Essas características que remontam o temperamento despótico de José, nos leva a uma passagem do livro *A Dominação Masculina: A condição feminina e a violência simbólica* de Bourdieu (2016, p. 42) quando descreve a função social da instituição da virilidade:

[...] a contribuição que os ritos de instituição dão à instituição da virilidade nos corpos masculinos, teríamos que acrescentar todos os jogos infantis sobretudo àqueles que tem conotação sexual mais ou menos evidente (como o que consiste em “mijar” o mais longe possível ou os jogos homossexuais dos pequenos pastores) e que, em sua aparente insignificância estão sobrecarregados de conotações éticas, muitas vezes inscritas na linguagem (por exemplo, picheprim, o que tem “mijada franca”, significa, em bearnês, avaro, pouco generoso) quanto às razões que me levaram o rito de instituição (expressão que deve ser compreendida ao mesmo tempo no sentido daquilo que está institucionalizado – a instituição do casamento – e a do ato instituidor – a instituição de um herdeiro – a noção de rito de passagem, que sem dúvida deveu seu imediato sucesso ao fato de que ela não é mais que uma pré-noção do senso comum convertida nem conceito de feição erudita.

Bourdieu em sua obra *A Dominação Masculina: A condição feminina e a violência simbólica* estende seus grandes conceitos como *violência simbólica*, *habitus* e *arbitrário cultural* para o âmbito da questão de gênero.

O livro de Bourdieu em questão surge como artigo em 1990 para se transformar em livro pouco tempo mais tarde em 1995. Para ele a dominação masculina seria uma forma singular de violência simbólica. Ele será subsídio teórico para desenvolver o encaminhamento sobre a presença da questão da superioridade masculina assinalada na obra de Lopes, quando discute do ponto de vista social de que maneira a violência simbólica está circunscrita na divisão sexual da cotidianidade. Bourdieu apresenta esse conceito como e quando é imposto e vivenciado ensejando uma submissão paradoxal que resulta daquilo que ele chama de “[...] violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas que são exercidas essencialmente pelas vias simbólicas pela comunicação e do conhecimento” (2016, p. 9).

Em *A Ostra e o Vento*, o processo descrito por Bourdieu, que trata das nuances da dominação masculina, baseado na violência simbólica de raízes patriarcais, aparece no interior da narrativa de Lopes vinculado a três elementos que participam de forma direta do enredo: o farol, que representa o lócus de dominação à semelhança da genitália masculina que simbolicamente desvela a partir de sua morfologia o processo de controle do *status quo* social da ilha; o segundo elemento está centrado na figura de José, homem de personalidade controladora que transfere para os meandros do convívio diário facetas de sua profissão como faroleiro; o terceiro elemento reside na invisibilização da personagem feminina Marcela nos afazeres centrais da Ilha. Os três elementos aqui enumerados, se articulam de modo a estabelecer uma tensão no interior da narrativa.

A relação conflituosa de Marcela e José segue uma dinâmica possível de ser percebida no trato que ambos os personagens estabelecem, dado que a direção idiolética proferida por José tem a necessidade de se impor em detrimento de um convívio harmônico, inexistente na ilha. Nesse sentido a ordem social se configura como uma importante

engrenagem simbólica, que não só se mostra no âmbito da linguagem, mas também está circunscrita no comportamento dos personagens, pois, segundo Bourdieu (2016, p. 22-24):

[...] a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção. Muitas vezes já se observou que, tanto na percepção social quanto na linguagem o gênero masculino se mostra como algo não marcado, de certa forma neutro, ao contrário do feminino que é explicitamente caracterizado [...] ao tratar do reconhecimento do sexo da escritura, que os traços femininos são percebidos apenas como presentes ou ausentes: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la. [...] a ordem social funciona como imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuída a cada um dos sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens e a casa reservada as mulheres; ou, no próprio lar entre a parte masculina com o salão, e a parte feminina com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, as atividades do dia, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, longos períodos de gestação femininos.

No interior d’A *Ostra e o Vento* essa questão levantada por Bourdieu se evidencia na divisão das tarefas atribuídas aos personagens envolvidos na trama, de modo que cada ofício desempenha uma função simbólica. O espaço do farol ao ser restrito somente ao manejo masculino, aloca a função de controle da racionalidade instrumental, dita socialmente como potencialidade exclusiva dos homens, que requer além de agilidade, perspicácia na observação, evidenciado na obra, na catalogação feita por José em seu “livro de quartos”:

— [...] aqui, escrito a 29 de junho, portanto há cerca de três meses, José dizia o seguinte:

Vinte e nove de junho. Hoje, à hora da alva, quando apaguei a luz do farol, procedi a uma vistoria na ilha e deparei-me com um barco jogado sobre as pedras de coral. Com algum esforço e auxiliado por Roberto consegui vencer a corrente e as vagas a boro do velho barco, e rebocamos o outro. Constatei sérias avarias no constato provenientes das colisões sofridas pelo impulso das vagas sobre o coral mas com algum reparo ficará completamente novo. Mede quatro metros de comprimento por 2,5 de largura. É movido a remos e possui carliga para adaptação de mastro, mas parece que não usava mastro desta vez. Julguei de início que se tratava de algum pescador que tivesse desembarcado na ilha durante a noite mas logo verifiquei que isso não ocorreu. A seu bordo foi encontrada apenas uma lata um tamanho e um rolo de cabos. Presumo que seu ou seus tripulantes pereceram no mar. Nenhum corpo veio dar à ilha (LOPES, 1982, p. 46).

O faroleiro ao conduzir sua escrita no livro de registros com rigor e sistemática, reitera o *modos operandi* da racionalidade dita exclusividade masculina. Tal fato remete, que na sociedade patriarcal, os discursos predominantes, construtores de memória, são de caráter objetivo, tal como o tom empreendido por José em sua descrição.

À Marcela, são destinadas somente as atividades de ordem doméstica, responsáveis pela manutenção da casa-grande: “[...] depois não queria mais homem na cozinha fazendo comida. Já era moça, queria dizer, mocinha, e podia muito bem tomar conta da casa. Cuidassem do resto da ilha” (LOPES, 1982, p. 27). Nesse trecho é possível notar que há por parte de

Marcela uma incorporação do trabalho doméstico, de modo a reproduzir inconscientemente o que Bourdieu (2016, p. 161) chama de “cumplicidade objetiva” inscrita nas estruturas que “[...] contribuem fortemente para perpetuação das relações sociais de dominação entre os sexos”.

Além desse tipo de violência sutil colocada pelas pesquisas de Bourdieu, também é possível encontrar na obra *A Ostra e o Vento* um outro tipo de violência, mais direta e evidenciada através de atitudes agressivas diversas. Por exemplo, quando sua voz é emudecida pelos gritos repressivos de José de modo a coagi-la e controlar sua movimentação na ilha. Logo, os tipos de violência presentes na obra reforçam a atmosfera repressiva que caracteriza a relação existente entre pai e filha e entre José e seus empregados.

O caderno de Marcela, que embora, lhe permita registrar o curso de seu dia a dia, não só doméstico, e mais adiante tome proporção significativa ao ponto de guiar as buscas de Daniel depois de seu desaparecimento, não possui a oficialidade reconhecida como o livro de registros de José. Bourdieu, em *A Dominação Masculina: a condição feminina e a violência simbólica*, ao se debruçar por sobre essa segregação espacial de ordem social, diz:

[...] ela, é em sua maior parte o efeito automático e sem agente, de uma ordem física e social inteiramente organizada segundo o princípio de divisão androcêntrico (o que explica a enorme pressão que ela exerce). Inscrita nas coisas, a ordem masculina inscreve também nos corpos através de injunções tácitas, implícitas nas rotinas da divisão do trabalho ou dos rituais coletivos e privados (basta lembrarmos, por exemplo as condutas de marginalização imposta as mulheres, com sua exclusão dos lugares masculinos) (BOURDIEU, 2016, p. 40).

Conforme visto, é possível perceber através das análises feitas por Bourdieu (2016) em seu estudo, que a dominação exercida por José através da imagem do farol perpetua a ideologia de dominação vigente, dado que reproduz tanto na ordem da fala, da escrita, e do gesto, a violência simbólica:

[...] a construção social dos órgãos sexuais registra e ratifica simbolicamente certas propriedades naturais indiscutíveis; ela contribui, assim – juntamente com outros mecanismos, dos quais o mais importante é, sem dúvida, como vimos, a inserção de cada relação (cheio/vazio, por exemplo) em um sistema de relações homologas e interconectadas -, para converter a arbitrariedade do *nomos* (BOURDIEU, 2016, p. 27).

Nesse sentido o aspecto simbólico do farol constitui um hibridismo com a figura de José de maneira que ambos representam o processo de violência/violação descritos por Pierre Bourdieu, quando dá conta dos mecanismos de controle da ordem.

Outro sentido simbólico que o farol, enquanto elemento fálico preponderante assume é, no interior da obra de Lopes ilustrado através da emanção constante do fecho de luz que tem sua funcionalidade originária, de orientação, pervertida, posto que o farol sob o comando de José presta-se a um papel de vigilância ostensiva dos passos de Marcela. O fecho

de luz que por sua vez, acompanham ostensivamente os caminhos noturnos de Marcela, mostra que a atmosfera da obra é investida de permanente tensão.

É no alto do farol que José exerce indiscriminadamente seu poder sobre o corpo Marcela, de maneira a lhe tolher os passos: A luz projeta sua sombra para frente e para trás, olha a torre iluminada e as gaivotas em torno. Nada mais só que a torre de um farol. Nada mais grandioso que uma ilha, de uma grandeza virgem. A casa-grande vazia, porta e janelas escancaradas, sente que não está só. Que horas serão? (LOPES, 1982, p. 79).

A parte superior do farol, morfologicamente falando, é onde se encontra os espelhos e a fonte de luz, razão pela qual é necessário o trabalho do faroleiro. José, faroleiro chefe, vale-se do alcance do fecho de luz para controlar os limites territoriais da ilha, estendendo assim, tal controle aos passos da filha. “Então surge na torre o vulto do velho caminhando, rodeando ou debruçado na amurada iluminado pela luz do farol, gaivota circulando sua cabeça” (LOPES, 1982, p.102). Quando a menina se dá conta da perseguição empreendida pelo pai passa a despistá-lo. É aí, nesse ponto, que Marcela encontra na natureza; o alento que precisava; ou melhor, a liberdade que lhe faltava em todos os seus níveis de contato com o pai e com os outros poucos moradores da ilha:

[...] recua um passo, mais outro...o homem se mexe e assusta-a [...] está sendo chamada para a praia é preciso correr para lá. É ali onde está a verdade, na praia, nas aves, no vento, é na parte da ilha a quem pertence seu corpo. Tenho que fugir do homem grosseiro, libertar-se dele, libertar-se sim (LOPES, 1982, p.110-111).

Assim, a incompreensão de José diante da relação profunda que Marcela estabelecia com a Natureza, relação essa aprofundada anteriormente, gera nele uma obsessão crescente de modo a fazê-lo reagir de maneira agressiva com seu ajudante e com a menina, haja vista que o farol, elemento icônico que ostenta a rigidez, traz consigo, também nesse sentido, a violência física como possibilidade iminente, como em dois momentos da obra:

— Chorando, José ergueu os braços pra açoitar Marcela, que se recolheu para receber as pancadas nas costas, no pescoço e na cabeça.

— Suba já pra casa! Daniel surgiu no terreiro na cabana. Correu ao vê-la castigada e envolveu-a nos braços.

— Vamos menina. Você febre, precisa repousar [...] Ela chorava ainda.

(2) Mas nesse instante escuta como um urro atrás de si. Volta-se e vê José de pé no barranco segurando nas mãos a vara com que tangia as gaivotas.

— Canalhas!

Salta sobre os dois brandindo a vara. Brandindo a vara Roberto arregala os olhos sem compreender o que está passando. O velho é um louco descendo a vara nos ombros e busto de Marcela, que grita e vai se arrastando na direção das lajes, consegue subir, pôr-se de pé, agarrando nas mãos a camiseta úmida. Encolhida e protegendo-se com os braços, apenas ri voltada para o velho.

— Que importa agora? Que importa? Nada mais me importa! Nada!

Roberto tenta protege-la, quando José se volta e o vergasta nas costas. Rodopia, e a perna inflexível riscando a areia em círculo e José o rodeia urrando já sem voz, soltando grunhidos. Larga a vara e avança com as mãos, rasga-lhe a camisa enterra as unhas em seu rosto, busca seus olhos, a boca, arranha o pescoço. Apenas se protege,

não sabe o que fazer mais, não quer ferir o velho, seria fácil, bastaria erguer os braços, mas ele é louco, todos parecem loucos, a ilha inteira enlouqueceu. Procura fugir, a perna esticada para trás, o rosto e todo o corpo ardendo.
José perde as forças, cai na areia em prantos.
Roberto vai subindo para cabana, procura Marcela e não a vê mais (LOPES, 1982, p.118-119).

Os dois trechos acima citados, mostram claramente os diversos graus de violência desdobrados na ilha protagonizados por José. Também é possível perceber um dos elementos presentes na análise feita por Bourdieu em sua obra acerca da violência simbólica, pois embora na obra de Lopes a violência tenha chegado as vias de fato ela acontece de maneira injustificada durante toda trama, dada a obsessão do pai pela filha. O que reitera a consideração aqui feita acerca da analogia simbólica de José e o farol.

Logo, a partir dessa aproximação e tendo em vista *A Ostra e o Vento* podemos dizer: se o *um tanto* de panteísmo permite que criemos a equação Marcela = ilha, esse *outro tanto* opressivo enseja a seguinte equação: José = Farol; as relações, nas equações apresentadas, situam o leitor na atmosfera paradoxal da obra literária em questão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro com a obra de Lopes em particular, com *A Ostra e o Vento* apontou um caminho aberto entre vírgulas, inconcluso, e cheio de possibilidades em que as experiências da personagem Marcela com a Natureza da ilha se afinam com o panteísmo erigido a partir da vivência de unidade.

Em meio às inquietações acerca do mote desta pesquisa: o teor das experiências de Marcela com a Natureza da ilha onde mora, nos deparamos com a problemática do panteísmo na fortuna crítica de Lopes. Por isso, a presente dissertação partiu das assertivas encontradas em *Criação e Técnica no Romance de Moacir Lopes* de Fody (1978) que paradoxalmente afirma e depois nega haver um tanto de panteísmo na obra *A Ostra e o Vento*.

No primeiro momento do trabalho apresentamos a relação da vida e obra de Lopes e sua vinculação com o mar enquanto temática recorrente, considerando que o mar é parte Natureza e como tal, coaduna com os objetivos propostos pela presente pesquisa. A partir daí, em diálogo com os trabalhos já produzidos sobre a obra de Lopes, destacamos o referido trabalho de crítica literária de autoria do norte-americano Michael Fody.

Lopes consegue plasmar n' *A Ostra e o Vento* características da Natureza em seus personagens renunciando traços de panteísmo. Os personagens são revelados na narrativa enquanto vias de acesso às experiências místicas conforme identificado em Saulo, o vento.

Como tivemos a oportunidade de analisar as experiências depreendidas na obra, fizemos um recorte para a centralidade de Marcela. As vivências da personagem explicitam um movimento dinâmico e paradoxal de rupturas e continuidades impostos pelos limites na cotidianidade da ilha, possibilitando assim, sua integração com o divino, posto que essas vivências configuram aspectos identificados na abordagem panteística, sobretudo por Marcela e a natureza representarem o caminho sensorial e sensível para a vivência de unidade. Desse modo, no interim d' *A Ostra e o Vento* Marcela transpõe os limites impostos pelo convívio com o pai, o que pôde ser observado nas passagens do enredo em que a disposição da personagem com Natureza da ilha eram estabelecidas a partir de sensações pela via dos órgãos do sentido dadas pelo cheiro, pelo toque, pelas imagens que via, pelos sons e pelos gostos; como também pela sensibilidade Marcela experimenta a alegria, encantamento, deslumbramento, prazer, e pertencimento ao divino, ou seja, a Natureza.

A abertura que a obra enseja, marca o caminho de relações concretas com a ilha, com Daniel, com o vô das gaivotas, com o córrego, com o encontro com a Dália e com o vento, legitimando o teor panteístico através da vivência de unidade enquanto categoria de

análise deste trabalho, o que dimensiona a amplitude e o alcance dessa perspectiva cosmo-existencial.

Dessa maneira, são muitos os aspectos que evidenciam a presença da vivência de unidade, e, por conseguinte do panteísmo n'A *Ostra e o Vento*, sobretudo, por Marcela apresentar traços dessa experiência mística dimensionada nas suas relações com a ilha enquanto morada que congrega em seu contexto natural a reunião vivenciada das partes com o todo na perspectiva integradora do panteísmo. O texto em sua tessitura vai delineando nas imagens de Marcela na ilha uma experiência de unicidade erigida pelo imbricamento entre ser humano e Natureza.

A unicidade enquanto aspecto do panteísmo apresenta desdobramentos práticos da vivência como a sincronicidade evidenciada nos diálogos que a personagem tem com os elementos da natureza. Em suma, podemos perceber na obra de Lopes através da vivência de unidade que há um tanto de panteísmo na *Ostra e o Vento*.

Queremos, assim, 'in-concluir', com a partilha da seguinte impressão: sinto, que agora, o *um tanto* de panteísmo na *A Ostra e o Vento*, apresentado nessa dissertação, consiste na passagem, há muito intentada, para o poético, o que não significa a saída do panteísmo, a outro lugar separado, no caso, o poético, mas será, em outro momento, fruto do aprofundamento conquistado até aqui com o panteísmo enquanto vivência de unidade.

Esse percurso em busca do "poético" do teor das experiências de Marcela, encontrou no caminho o panteísmo. Isso é significativo. A vivência de unidade como categoria de análise mostrou a copertença entre o poético e o panteístico nessa obra literária, tendo o caráter pré-predicativo por elo, embora isso não tenha sido propriamente desenvolvido. Tal caráter foi resguardado de certa forma no trabalho com a vivência de unidade, só num outro momento, quem sabe no doutorado, poderemos evidenciar a relação, poético e panteístico com mais vagar.

Sendo assim entendemos que a leitura aqui apresentada, não exclui outras possibilidades de trabalho com *A Ostra e o Vento*, outrossim, esta dissertação é parte de um processo de discussão dessas questões em que o panteísmo dialoga com literatura e ocupa lugar de centralidade por abordar uma temática ampla e que, por isso, abre as portas para novas perspectivas de pesquisas.

REFERÊNCIAS

- A OSTRAS E O VENTO. Direção: Walter Lima Jr. Produção: Flávio R. Tambellini. Intérpretes: Fernando Torres, Leandra Leal, Lima Duarte e outros. Roteiro: Walter Lima Jr; baseado no romance de Moacir C. Lopes. [S.I.]: Ravina, 1998. 1 DVD (118 min).
- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, G. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, É. (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Tradução de Ana Lúcia Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 169-192.
- ARAÚJO, L. do N. S. **A Complexidade do ser fictício: a construção da personagem Marcela no romance A Ostra e o Vento**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.
- _____. O romancista dos mares: entrevista com Moacir C. Lopes. **Imburana: Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandense/UFRN**, Natal, n. 3, fev./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.periódicos.ufrn.br/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.
- ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. 5. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. v. 1-3, 2. ed. Ensaio introdutório, tradução do texto grego, sumário e comentários de Giovanni Reale. Tradução portuguesa Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- AURÉLIO, M. **Meditações**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.
- BARBIER, R. A. **Panteísmo: a religiosidade do presente**. [S.I.]: Editora Livro Rápido, 2009.
- _____. A. Tu és panteísta, podes reconhecer-te dessa forma? **Instituto Universo Panteísta**, 21 maio 2013. Disponível em: <<http://www.iup.org.br/>>. Acesso em: 4 abr. 2018.
- BECHARA, E. **Dicionário da língua portuguesa Evanildo Bechara**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.
- BENCKENKAMP, J. A Penetração do panteísmo na filosofia alemã. **O que nos faz pensar**, n. 19, fev. 2006.
- BERGE, D.; CASTRO, L. M. G. de; MÜLLER, R. **Ars latina: gramática**. 33. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BORGES FILHO, O. Prefácio. In: LOPES, A. M. C.; LOPES, F. A. BORGES FILHO, O. (Org.). **Espaço e literatura: perspectivas**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**: a condição feminina e violência simbólica. Trad. Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva, 2013.

BRUNO, G.; GALILEI, G.; CAMPANELLA, T. **Sobre o infinito, o universo e os mundos; O ensaiador; A cidade do sol**. Trad. Helda Barraco, Nestor Deola e Aristides Lôbo. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

CARVALHO, J. A. Contribuição para o estudo da vida e da obra de Moacir Lopes. **Contexto**: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras/UFES, Espírito Santo, n. 10, mar./abr. 2003. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

CASA DE CULTURA LIMA BARRETO; SINDICATO DOS ESCRITORES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Moacir C. Lopes e sua obra**: 40 anos de literatura. Rio de Janeiro: Casa de Cultura Lima Barreto, 2000.

CEREJA, W. R. **Português**: linguagem. 4. ed. São Paulo: Atual, 2013.

CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. C. **Conecte**: gramática reflexiva. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2013.

CHAUÍ, M. de S. **A Nervura do real**: imanência e liberdade em Espinosa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

D'ABREU, R. C. F. Espinosa como inspiração para uma filosofia ambiental. **Revista Conatus**, v. 3, p. 41-57, 2010.

ESPÍNOLA, P.; CRAVIDÃO, F. A ciência das ilhas e os estudos insulares: breves reflexões sobre o contributo da geografia. **Revista Sociedade e Natureza**, Universidade Federal de Uberlândia, n. 3, set./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

FERREIRA, M. L. R. Espinosa e a relação todo/partes. **Revista Conatus**, v. 4, p. 83-98, 2010.

FIGUEIREDO, C. de. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Lisboa: Livraria Clássica Ed., 1913.

FODY, M. **A criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes**. Trad. Ilza Viegas e José Augusto Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1978.

_____. Prefácio. In: LOPES, M. C. **A ostra e o vento**. 4. ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1982.

- FRAGOSO, E. A. da R. As definições de causa sui, substância e atributo na Ética de Benedictus de Spinoza. **UNIPAR Cient., Ciênc. Hum. Educ.**, Londrina, v. 2, n. 1, p. 83-90, 2001. Disponível em: <<http://pgsskroton.com.br/>>. Acesso em: 30 mar. 2018.
- GARCIA, O. M. **Comunicação em prosa moderna**. 23. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- GÓES, F. **A metáfora da tempestade marítima em A Ostra e o Vento**. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- _____. **A Representação do Mar nos romances de Moacir C. Lopes**. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2016.
- _____. Moacir Costa Lopes, um autor pós-moderno? **RevLet** – Revista Virtual de Letras, v. 5, n. 2, ago./dez. 2013.
- _____. Pontos de vista em A Ostra e o Vento. **Anais do Seta**, Revista do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL/UNICAMP, Campinas, v. 4, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.iel.unicamp.br/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.
- GONÇALVES, A. B. A Liberdade em Spinoza. **Revista Páginas de Filosofia**, v. 7, n. 2, p. 77-97, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://studylibpt.com/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.
- HAECKEL, E. **O Monismo**. Trad. Fonseca Cardoso. [S.l.]: eBooksBrasil, 2002.
- HARRISON, P. **Elements of Pantheism**. [S.l.]: Llumina Press, 2004.
- HEIDEGGER, M. **Que é isto a filosofia?** Trad. Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2006.
- INSTITUTO UNIVERSO PANTEÍSTA. **Panteísmo, uma definição**: Régis Alain Barbier (1/5). 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/>>. Acesso em: 13 jun. 2018.
- KIRK, G.S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. **Os filósofos pré-socráticos**: história crítica com seleção de textos. 4. ed. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- LOPES, A. M. C.; LOPES, F. A. BORGES FILHO, O. (Org.). **Espaço e literatura**: perspectivas. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015.
- LOPES, M. C. **A ostra e o vento**. 4. ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1982.
- _____. **A ostra e o vento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

LOPES, M. C. **A ressurreição de Antônio Conselheiro e a de seus 12 apóstolos**. Rio de Janeiro: Quartet, 2007.

_____. **As fêmeas da Ilha da Trindade**. Rio de Janeiro: Quartet, 2006.

_____. **Belona, latitude noite**. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, 1975.

_____. **Cais, saudade em pedra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, 1973.

_____. **Chão de mínimos amantes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, 1980.

_____. **Maria de cada porto**. Rio de Janeiro: Edições Princeps, 1959.

_____. **O Almirante Negro: Revolta da Chibata – a vingança**. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

_____. **O passageiro da Nau Catarineta**. São Paulo: Editora Cátedra, 1982.

_____. **Onde repousam os naufragos**. Rio de Janeiro: Quartet, 2003.

_____. **Por aqui não passaram rebanhos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2004.

LOPES, N. **História e Cultura Africana e Afro-brasileira**. São Paulo: Balsa Planeta, 2008.

MACHADO, A. M. **Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MACIEL, S. M. P. **Uma Abordagem do tempo em A ostra e o vento de Walter Lima Júnior**. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

MELO, M. C. de. A Ostra e o Vento: o feminino ferido. **Mafuá**, Florianópolis, Santa Catarina, n. 16, 2011.

MORAES, J. L. M. de. **Espacialidade e condição feminina: estudos de confinamentos e deslocamentos**. 2013. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

NUNES, B. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura. **Novos Cadernos NAEA**. v. 14, n.1, p. 199-205, jun. 2011.

PLATÃO. **TEETETO**. 3. ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001.

PROENÇA, M. C. Romancista no porto. In: _____. **Estudos Literários**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio; Editora MEC, 1974.

QUEIROZ, R. de. Maria de cada porto. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, Ano 32, n. 16, 30 jan. 1960.

RUSMANDO, L. M. **Multiplicidade de atributos e monismo em Espinosa**. 2010. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SANTOS, M. C. A. dos. A Lição de Heráclito. **Trans/Form/Ação**, v. 13, p. 1-9, 1990. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

SANTOS, M. J. dos. **Os pré-socráticos**. Juiz de fora: Editora UFJF, 2001.

SPINOZA, B. de. **Ética**. 2. ed. Trad. Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica Editora, 2014.

ULLMANN, R. A. Filosofia da natureza nos estóicos. **Filosofia Unisinos**, v. 9, n. 1, jan./abr. 2008. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/>>. Acesso em: 29 abr. 2018.