

AOS OUVIDOS DE MARTA: A PALAVRA COMO ENCANTAMENTO E

IDENTIDADE NA OBRA *OS OLHOS DE ANA MARTA*

TO MARTA'S EARS: THE WORD AS ENCHANTMENT AND IDENTITY IN THE WORK OS OLHOS DE ANA MARTA

Thaís Cristina da Silva¹

RESUMO: Por meio da análise da obra *Os olhos de Ana Marta*, da escritora portuguesa Alice Vieira, o presente trabalho busca conhecer as ricas especificidades estéticas e temáticas que o texto tido como infantojuvenil carrega. No estudo do romance mencionado, observou-se que temas como a morte, o crescimento e, principalmente, a identidade são tratados de modo profundo e exitoso por causa da apurada literariedade que compõe o texto de Alice Vieira, marcado pela força da palavra e das narrativas.

Palavras-chave: infantojuvenil; literariedade; identidade.

ABSTRACT: Through the analysis of the work *Os olhos de Ana Marta*, written by the Portuguese writer Alice Vieira, this text tries to know the rich aesthetic and thematic specificities that the text considered as children's literature carries. In the study of the mentioned novel, it was observed that themes such as death, growth and, especially, identity are treated in a deep and successful way because of the refined literariness that make up the text by Alice Vieira, marked by the power of the word and narratives.

Keywords: children's literature; literariness; identity.

No livro *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*, Nelly Coelho (2010), ao abordar as tendências contemporâneas da literatura destinada a jovens e crianças, atesta uma multiplicidade de temas e estilos que entram em sintonia com as diferentes visões de mundo que se sobrepõem na nossa realidade atual. Longe de atribuir um ideal para a literatura

¹ Doutoranda, UnB.

infantil e juvenil do tempo presente, ideia que recusa veementemente, Coelho (2010) permite-se observar que, dentro dessa extensa gama de possibilidades que compõem seu objeto de estudo, algumas intenções e linhas de atuação acentuam-se, como é o caso das formas de caráter mais realista, fantástica e até o hibridismo das formas citadas.

Iniciamos este estudo com a referência de Coelho (2010), pois a obra aqui analisada, *Os olhos de Ana Marta*, delinea-se nessa fusão de temáticas e estilos apontada pela autora e, como resultado, tem-se um texto de forte impacto, seja por toda sua construção literária, seja pelas reflexões e sentimentos que a obra imprime, durante ou mesmo algum tempo após a leitura.

Lançado em 1990, e escrito pela autora portuguesa Alice Vieira, *Os olhos de Ana Marta* é uma obra que trata de morte, luto, família, abandono, infância, crescimento e identidade. Tais temas compõem o pano de fundo de uma narrativa marcada pelo mistério e a estranheza que permeiam a casa e as relações familiares da menina Marta, protagonista que, no fundo, tenta entender o motivo da frieza e da rejeição de seus pais, em especial a mãe, que nem mesmo seu nome é capaz de pronunciar.

O mistério e os segredos do passado daquela família invariavelmente recaem sobre Marta, rompem sua rotina cotidiana e, assim, a menina se volta à imaginação permeada pelas histórias de Leonor, empregada da família há anos e figura de afeto e acolhimento para Marta, como meio de suportar a realidade complicada que a ronda, marcada pela tragédia familiar de uma irmã morta, cuja existência Marta desconhecia.

Por meio da voz de Marta, narradora da história, tem-se uma narrativa que expõe as fraturas de um núcleo familiar e que toca em dores e sofrimentos da vida, muitotraumáticos, não facilmente superados. Tamanha complexidade da matéria poética, tanto nos temas que se permitem abordar quanto na elaboração do texto, como veremos mais adiante, faz-nos repensar e rever nossos conceitos, limites e transgressões sobre o que seja uma literatura destinada ao público infantojuvenil.

María Teresa Andruetto (2012) se atenta ao risco de categorizar a literatura infantil ou juvenil apenas pelo que ela tem de elementos infantis/juvenis, desprezando o valor da obra em si. O perigo de priorizar o adjetivo antes do substantivo literatura é ressaltado pela autora:

O que pode haver de “para crianças” ou “para jovens” numa obra deve ser secundário e vir como acréscimo, porque a dificuldade de um texto capaz de agradar a leitores crianças ou jovens não provém tanto de sua adaptabilidade a um destinatário, mas, sobretudo, de sua qualidade, e porque quando falamos de escrita de qualquer tema ou gênero o substantivo é sempre mais importante que o adjetivo. (ANDRUETTO, 2012, p. 61).

Tal perspectiva apresentada por Andruetto (2012), que vê riscos de relacionar a literatura, *a priori*, como infantojuvenil, remete a uma ideia ainda equivocada: de que existiria uma literatura para o público adulto, e de que dela provém todas as grandes formas e temas de caráter “grandioso e universal”. Já a literatura destinada a jovens e crianças seria um apêndice, algo mais direcionado ao caráter utilitário e pedagógico do que necessariamente por suas especificidades literárias.

A escritora Cecília Meireles, que pensou a literatura infantil significativamente, já na década de 1950 atentava-se ao risco mencionado em seu estudo *Problemas da literatura infantil*. Meireles (2016) observa que não existe uma separação entre literatura e literatura infantil; trata-se única e evidentemente de uma literatura só. A grande problematização existiria em outra questão: o que especificamente delineia-se no âmbito infantil. Assim, na visão da autora:

São as crianças, na verdade, que o delimitam, com a sua preferência. Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas leem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil *a priori*, mas a *posteriori*. (MEIRELES, 2016, p. 15).

Em convergência com a visão de Andruetto (2012) e Meireles (2016), o estudioso britânico Peter Hunt (2010) alega que, ao delimitar os livros por sua característica (ou adjetivo) mais evidente, corre-se o risco de perder os aspectos mais transgressores do texto.

Os livros para crianças geralmente são mais curtos; tendem a privilegiar um tratamento mais ativo que passivo, com diálogos e incidentes em lugar de descrição e introspecção; protagonistas crianças são a regra; as convenções são muito utilizadas; a história se desenvolve dentro de um nítido esquema moral que grande parte da ficção adulta ignora; os livros para crianças tendem a ser mais otimistas que depressivos; a linguagem é voltada para a criança; os enredos são de uma classe distinta, a probabilidade geralmente é descartada; e pode-se ficar falando sem parar em magia, fantasia, simplicidade e aventura. (MCDOWELL apud HUNT, 2010, p. 98).

Trazendo uma definição de literatura infantil elaborada por Myles McDowell, Hunt demonstra que, por mais que seja tentador estabelecer um conceito geral, muito se perde na compactação de possibilidades que um texto literário traz em si. Por essa abordagem feita por McDowell, dificilmente conseguiríamos começar uma análise da obra de Alice Vieira, uma vez que as características expostas a partir dessa definição apresentam-se em divergência no livro *Os olhos de Ana Marta*.

Antes de voltarmos nossos olhos à obra em questão, recorreremos mais uma vez ao estudo de Peter Hunt (2010), ainda em *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*, e a sua visão quanto ao estudo literário de obras destinadas a crianças e jovens. Hunt é enfático na valorização de um estudo da literatura infantil pelo que ela apresenta de literário em si. Ao refutar a suposição equívoca de que a literatura infantil é algo de valor menor, trivial, o crítico observa que tal conjectura é ingênua, pois revela uma “total falta de entendimento tanto das habilidades da criança leitora como da forma que os textos operam” (2010, p. 48).

Difundindo a ideia de que o texto infantojuvenil não é — e nem deve ser — simplista, Hunt (2010) aponta que a melhor forma de valorização é enxergá-lo a partir

de seus padrões literários, apreciá-lo dentro de seu campo de possibilidades, interpretações e diversidade advindas da própria riqueza enquanto objeto da literatura.

A partir desse pressuposto de valorização da literariedade da obra de literatura infantil/juvenil, da força de sua linguagem literária, é que o trabalho busca analisar o livro *Os olhos de Ana Marta*, com o objetivo de mostrar como tal obra volta-se ao poder da narrativa, seja na forma oral ou escrita, como meio importante de formação de identidade, ainda que ciente do caráter introdutório do estudo.

1. A PALAVRA COMO ENCANTAMENTO E IDENTIDADE EM *OS OLHOS DE ANA MARTA*

Por se tratar de uma obra que envolve a infância, talvez seja adequado voltarmos à própria infância da literatura, seu período de surgimento.

Cecília Meireles (2016) observa que o ofício de contar histórias é remoto. Antes mesmo de ser acrescido seu valor estético, os primórdios da literatura tinham um propósito utilitário, um valor imediato de súplica, louvor, aconselhamento. Tão antigas quanto a prática de efabulação da humanidade, estão as figuras dos contadores de história. É evidente a admiração que Meireles (2016) tem por esses narradores remotos, que “com a disciplina de sua memória e da sua palavra salvaram do esquecimento uma boa parte da educação da humanidade” (2016, p. 30).

Assim, Meireles (2016) toma que não há ninguém que esteja imune ao poder das narrativas, das tradições recebidas pela oralidade. Elas nos cercam desde o nosso nascimento: nas histórias das mães e avós, nas cantigas para dormir, nas adivinhas, nos mitos e fábulas que precedem o livro propriamente dito. Logo, é natural que as reminiscências desse primeiro estágio das narrativas perpetuem-se no decorrer da evolução da história da literatura.

Mais ainda: Meireles (2016) observa que são essas primeiras manifestações da literatura que se revelam inicialmente na memória das crianças, são seus primeiros livros antes mesmo da alfabetização, acompanhando-as por toda a vida:

Vagarosamente elaborada, pela contribuição de todos, essa literatura possui todas as qualidades necessárias à formação humana. Por isso, não admira que tenham tentado fixá-la por escrito e, que, sem narradores que a apliquem no momento oportuno, para maior proveito do exemplo, a criança se incline com ávida curiosidade para o livro, onde esses ensinamentos perduram. (MEIRELES, 2016, p. 51).

Dessa forma, a autora brasileira enxerga como inerente à permanência dessas primeiras histórias — as quais toma como a permanência do tradicional, em especial na literatura infantil, pois é um registro dos prévios caminhos da comunicação humana estabelecidos logo na infância. Atravessam o tempo e as distâncias e nos introduzem a possíveis formas de conduta e sociabilidade.

Contamos e ouvimos histórias como um meio de satisfazer nossa sede de conhecimento, intrínseca à natureza humana, mas também como uma tentativa de compreendermos a nós mesmos como humanos, de percebermos as contradições e o desconhecido que nos afligem. Tudo isso é transposto à narrativa da escritora Alice Vieira (2017):

Eu debruçava-me sobre a grande mesa de mármore da cozinha, fazia os trabalhos de casa (<<os deveres>>), e ela ia desfiando desgraças de príncipes abandonados, princesas trocadas à nascença, espíritos invadindo as casas e os corpos das pessoas, misteriosos cavaleiros procurando o elixir da sabedoria pelas Sete Partidas do Mundo. Para Leonor tudo se decidia sempre nas Sete Partidas do Mundo. Assim lhe ensinara sua avó. (VIEIRA, 2017, p. 65).

É nesse cotidiano de narrativas imaginárias que somos apresentados à menina Marta. Tendo um pai frio e distante, que enxerga a todos como casos médicos, e fazendo o possível para que a mãe Flávia não seja acometida por novas crises, a garota

tem uma infância marcada pela ausência dos pais. Sua casa é o reforço de sua inadequação: cheia de escuridão, portas fechadas: “Com tanto quarto fechado, um dia a nossa casa fica sem espaço para ninguém toda ela habitada por ausentes e desaparecidos” (VIEIRA, 2017, p. 46), móveis antigos cobertos pela fina película de poeira. O sentimento de Marta é o de não visibilidade e de não pertencimento àquele lugar e àquele núcleo familiar.

A rotina de abandono e indiferença da criança é substituída apenas nos momentos em que Marta está com Leonor, empregada da casa que serviu a diferentes gerações da família. A relação entre as duas é pautada no cuidado de Leonor para com a menina, oferecendo-lhe apoio, amor, conforto, cuidado e educação. Afora o ambiente escolar com sua educação acadêmica e tradicional, Leonor traz à Marta o legado do conhecimento provindo das tradições orais de seus antepassados; e, como consequência, alimenta o imaginário da criança.

Nesse alimento do imaginário, personagens e acontecimentos que permeiam a narrativa ganham tintas de fantástico e de mistério, como a menção à Alminha-da-Senhora, avó já falecida de Marta, ou à Outra-Pessoa, ao fazer referência a ainda desconhecida irmã morta, Ana Marta. Touro Sentado é a personalidade destemida da meninice de seu pai, e a Grande Fatalidade, acontecimento central que muda todo o destino da família e é a chave para toda a obra.

Soma-se ao fascínio das histórias populares contadas por Leonor, o encantamento que a menina sente por ouvir as palavras desconhecidas que compõem tais histórias. Tal encantamento permeia a nós, leitores, também, uma vez que a obra foi escrita no português de Portugal, sem adaptações para o português brasileiro. Conscientemente ou não, a autora Alice Vieira traz muito de sua formação acadêmica, licenciatura em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras de Lisboa, e esse processo rico de valorização das palavras e pluralidade do vernáculo atravessa toda a obra.

Como atenta Marta:

De resto, acho que o maior encanto das histórias de Leonor estava no meu desconhecimento de quase tudo o que ela dizia: âmbar, timbales, charamelas, bufarinheiros... Que graça as histórias teriam se, e vez disso, se falassem <<substância resinosa com a consistência de cera>>, <<tambor de metal de forma esférica e coberto de pele>, <<flauta rústica>>, ou <<vendedor ambulante de bugigangas>>. (VIEIRA, 2017, p. 72).

O trecho acima é interessante porque desafia uma perspectiva reducionista no tratamento da linguagem e da lapidação do texto literário destinados a crianças e jovens. Tal pensamento reputa haver um limite expresso em um seletivo grupo de palavras que o público infantil entenderia. Meireles (2016), muito à frente de seu tempo, expunha que não apenas de um conteúdo humano rico necessitam as crianças, mas também que “são sensíveis à arte literária, a certos requintes de técnica, basta ouvir-se os testemunhos de alguns que recordam a infância” (2016, p. 72). A passagem exposta ilustra bem que as palavras podem ser uma fonte de curiosidade, estímulo e potencialidades para crianças e jovens, quando inseridas em um contexto que atraia sua atenção.

Voltando ao rol de personagens folclóricos que habitam o universo de Marta, destaca-se, sobretudo, a história do príncipe Graciano, filho tido como “enjeitadinho”, termo que a menina toma para também definir a si própria, na sua ânsia de entender sua condição:

Talvez por me lembrar da voz de Leonor (“coitadinho do “enjeitadinho...””) numa sexta-feira em que Flávia me chamou à Sala de Visitas, quando D. Pepa se lembrou de me perguntar “*o que más gostarias de ser*”, respondi:

— Eu queria ser enjeitada.

Mas D. Pepa não conhecia o Príncipe Graciano, não podia entender. Ficaram muito ofendidas comigo, e Flávia teve uma crise que durou o resto da semana. Não percebi o que dissera de mal, e continuei à espera de que o Príncipe Graciano

um dia descobrisse que era meu irmão e me viesse buscar para me levar para o seu palácio de cristal e âmbar. (VIEIRA, 2017, p. 67-68).

Na passagem acima, é possível perceber que a imaginação expande seus limites; a ficção entra como elemento de identificação da vida de Marta.

Andruetto (2012), em estudo citado anteriormente, ao discorrer sobre a importância da ficção em nossa vida, observa que a narrativa:

[...] Reflete uma necessidade muito humana: a de não contentarmos em viver uma única vida e, por isso, o desejo de suspender um pouco o transcurso monocórdio da própria existência para ter acesso a outras vidas e outros mundos possíveis, o que produz, por um lado, certo descanso ante a fadiga de viver e, por outro, o acesso a aspectos sutis do humano que até então nos haviam sido alheios. (ANDRUETTO, 2012, p. 54).

Perante a dificuldade de entender e lidar com a rejeição da mãe, Marta cria histórias e inspira-se nas que escuta como um refúgio da complicada trama familiar da qual faz parte. Logo na frase que abre o romance, vemos essa necessidade de efabular da personagem como meio de entendimento daquilo que foge ao seu controle:

Trocaram-me de mãe no hospital. Como nos filmes, sabes.
Mandaram embora, de mãos a abanar, a que entrara na certeza de sair com um recém-nascido nos braços, e entregaram-me à que chegara naquela tarde de chuva à procura de remédio contra as dores de cabeça e o medo de enlouquecer.
Juro-te: durante muitos anos foi isto que pensei.
Não tinha outra explicação. Não podia ter. (VIEIRA, 2017, p. 11).

Ao longo da narrativa, a história de Marta corre em paralelo com a história contada por Leonor sobre o Príncipe Graciano. Exímia contadora de histórias, Leonor conta entre sussurros para a garota a busca incessante do príncipe Graciano por sua mãe, mas que, após anos percorrendo longas distâncias, não a encontra — é encontrado por ela em Portugal Triunfante. O reencontro entre mãe e filho é o momento que Marta almeja para si:

- Por muitos afastados que estejam, os pais encontram sempre os filhos — dizia Leonor.
— Verdade? — perguntava eu.
— Verdade ou não, assim mo contaram —respondia ela. (VIEIRA, 2017, p. 70).

Contudo, em uma doce quebra de expectativas, em *Os olhos de Ana Marta* é a filha Marta que reencontra a mãe, sob um novo olhar, após tomar conhecimento de toda a angústia e dor da perda da progenitora. Os papéis se invertem e a filha é quem busca e salva a mãe no final: “Sei que não vale a pena adiar por muito tempo. Tenho que entrar no quarto de Flávia e olhar para ela como se fosse a primeira vez que nos encontramos.” (VIEIRA, 2017, p. 152).

É possível notar que a narrativa de *Os olhos de Ana Marta* é permeada por intertextualidades e metalinguagens. O momento mais significativo dessa reflexão sobre a própria narrativa é quando a própria obra alude às expectativas dos finais felizes:

- Acabam bem essas histórias?
Leonor sorriu, um sorriso muito doce que eu raramente lhe via nascer na boca, ou apenas na altura em que se lembrava de Touro Sentado.
— Acabam bem, sim, pode estar descansada, tudo acaba sempre bem, não se preocupe. Vá para o seu quarto, faça a sua malha, está tudo bem. (VIEIRA, 2017, p. 119).

A passagem acima é um diálogo entre Leonor e Flávia, quando a última escuta a empregada da casa contando histórias para a menina Marta. A necessidade que a mãe tem de ouvir o acalanto de que a história acabará bem entra em confronto com o desfecho da própria obra em questão, que se não é um final triste, também não é alegre: um desfecho agridoce e com um sentimento inconclusivo perante a complexidade das temáticas que o texto aborda.

Mais uma vez, recorreremos ao estudo de Peter Hunt (2010) para demonstrar as transgressões do romance aqui analisado, que brinca com as expectativas do que se espera da literatura infantil. Hunt (2010) analisa que:

É uma obviedade dizer que, durante as primeiras fases de desenvolvimento, as crianças preferem histórias com um elemento de “desfecho” — isto é, naquelas que permitem a “sensação de um final”. Mais que isso, elas preferem que algo seja resolvido, que a normalidade seja restabelecida, que a segurança seja enfatizada. (HUNT, 2010, p. 125).

Em contrapartida a essa fórmula, haveria o romance tido como adulto, cujo final tende a ser aberto, solucionando alguns problemas, mas com a ciência de que as dificuldades muitas vezes não se solucionam, são inconclusas e nos acompanham ao longo da vida. Em *Os olhos de Ana Marta*, é Flávia, a mãe debilitada pelo luto, que almeja o acalanto do final feliz, mas esse mostra-se improvável no horizonte da vida desses personagens.

As temáticas que atravessam a obra de Alice Vieira (2017) revelam a vulnerabilidade da vida e refletem na própria vulnerabilidade das personagens. “Flávia era mais frágil do que as lágrimas do candeeiro de pé. Era a ela que Leonor devia chamar Vidrinho” (2017, p. 62). Há um rompimento com esquemas e convenções, afinal, como constata Hunt, “[n]osso conceito de um ‘final apropriado’ não deriva mais do nosso desejo de ver, em detrimento do que a criança de fato vê?” (2010, p. 120).

A vulnerabilidade, anteriormente citada, perfaz-se também no tratamento e na ciência do poder da palavra que atravessa a obra. Foi mencionado, anteriormente, que a palavra produz um efeito de encantamento aos ouvidos de Marta. Mas também a força da palavra produz outro efeito, o medo: “De repente sinto que lhe quero dizer muita coisa, mas que ainda não consigo, ainda não sei usar bem as palavras porque, de

todos os medos, é o medo das palavras que leva mais tempo a passar” (VIEIRA, 2017, p. 157).

É relevante abordar sobre o temor da palavra, pois ele representa um elemento central na narrativa: a formação da identidade da menina Marta. Ao longo do livro, que se constrói tendo como nervo um mistério que ronda a família, a narrativa trata muito do que não é dito. Diferentemente do que se espera, Ana Marta não é o nome da narradora-personagem, mas apenas Marta, fato de que só tomamos conhecimento na metade do livro.

Quando se tem ciência do todo da obra, após o término da leitura, é sabido que Marta foi gerada com o propósito de ocupar o espaço deixado pela morte trágica da filha anterior em um acidente de carro: “Ela chama-se Marta, ouviram? Marta e não Ana Marta. Ela é uma pessoa. E as pessoas não podem substituir outras pessoas. As pessoas não são bonecas” (VIEIRA, 2017, p. 149). Ana Marta está morta, porém sua presença se acentua em cada momento da casa. Seu nome nunca é dito: “Quero poder dizer outra vez o nome de Ana Marta, por que não?” (VIEIRA, 2017, p. 149), mas ela está nas portas dos quartos que permanecem fechados guardando sua memória, nos vestidos usados por Marta, na recordação dos olhos de Ana Marta por Leonor, na dor e luto insuperável da mãe Flávia, no silêncio e culpa que o pai sente pela morte da menina e, acima de tudo, no nome da protagonista.

Instaura-se um paradoxo na obra, permeada por ausência e presença: a Marta viva é a que se torna ausente, invisível na anulação de sua personalidade, e a Marta morta é a que se faz presente, sendo sua personalidade reproduzida a todo instante na filha substituta. Marta é vista numa perspectiva nublada, sob os olhos de Ana Marta, principalmente por sua mãe:

Às vezes tenho a sensação de que, quando Flávia fala comigo, não é a mim que ela está a ver. Às vezes tenho mesmo a certeza de que ela sequer sabe o meu nome, não sabe que já ando na escola primária, já não tenho febres na Primavera, e os vestidos verdes deixaram de me servir. (VIEIRA, 2017, p. 45).

Nessa intrincada tessitura, a formação da identidade, no romance, inerentemente passa pela questão da nomeação. Marta não enxerga em Flávia um papel social e afetivo de mãe, por isso recusa a nomeá-la de mãe, enquanto Flávia não enxerga Marta na sua individualidade própria, por isso nem seu nome é capaz de enunciar. O medo encontra-se no que não se pronuncia e, por consequência, confere-se uma dupla morte no romance: a não menção ao nome da filha morta, conseqüentemente, causa a morte da própria Marta, ocultada e anulada sua identidade.

A narrativa se delinea no que antes estava obscurecido e passa a ser esclarecido. Há dois reencontros na obra, o de Marta com o passado da família, tomando conhecimento da irmã que morreu:

Tenho a sensação de ter percorrido as Sete Partidas do Mundo até chegar ao teu nome. De ter sempre procurado, inconscientemente, pelo meio das febres, das ladainhas, dos quartos fechados à chave, das sextas-feiras com as espanholas, das conversas com Lumena.

Nessa parte do mundo te encontro finalmente. E te dou nome: Ana Marta.

E te chamo: minha irmã. (VIEIRA, 2017, p. 134-135).

E o reencontro entre Marta e sua mãe:

Com muito jeito retiro a cabeça das suas mãos.

Sorriso para ela e arrisco:

— Mãe.

Cheia de medo de a ouvir dizer que já não está em idade de ser mãe de ninguém.

Ela parece não reagir, volta a cabeça para o outro lado, está muito cansada, as olheiras são sombras muito escuras debaixo dos seus olhos claros.

[...]

— Marta...

Paro sem acreditar: Flávia diz o meu nome.

Olho-a em silêncio. Ela fixa os seus olhos nos meus.

— Chamas-te Marta — diz lentamente, como se soletrasse uma frase difícil. (VIEIRA, 2017, p. 159).

Em ambos os casos, o processo de revelação requer chamar as coisas por seus nomes e, a partir daí, seguir um caminho novo, de quem sabe uma possível cura: “Fecha os olhos e, como se falasse consigo própria, acrescenta: — Acho que o estilhaço já saiu do meu coração” (VIEIRA, 2017, p. 159).

Naturalmente, um novo começo não vem de forma fácil e a arquitetura do romance desenvolve-se como um estímulo a essa tentativa. Explicamos melhor: Marta é a narradora da história, mas ela não nos conta essa história. Há a presença de um narratário, a quem Marta se dirige para narrar os acontecimentos que levaram à revelação do mistério da trama: “Alguma vez desejava muito ter um boneco de papelão? Decerto que não. Ainda há bocado, no nosso encontro à saída da escola, Leonor garantiu-me que tu eras perfeita.” (VIEIRA, 2017, p. 13).

Nesse trecho, percebemos que o eixo central da narrativa — o mistério a ser descoberto — já ocorreu antes do relato começar e o desenrolar do relato de Marta comprova isso. Assim, nós, leitores, sabemos pela narração de Marta a uma outra pessoa que Leonor foi demitida pelo pai da garota por apenas mencionar o nome de Ana Marta, antes proibido na casa. Na sucessão desse acontecimento, Leonor revela, na porta da escola de Marta, todo o fato ocorrido e, assim, as duas, por insistência de Marta que não imagina sua vida sem Leonor, partem para o diálogo com o pai e, finalmente, com a mãe.

Estabelece-se assim uma compreensão, ainda que difícil, das dores e traumas dessa família. Ao narrar a história para a irmã morta, que não sabíamos que era o narratário no início da história, Marta tem a chance de refletir toda a relação com a família sob um novo prisma. Não mais à sombra da irmã, Marta finalmente tem a chance de compreender melhor tudo o que pensava ser estranho na sua infância e estabelecer uma possibilidade de futuro, que se desenha numa relação, presumivelmente, mais acolhedora, principalmente com a sua mãe.

Dirijo-me para a porta, enquanto o meu pai fica a seu lado. Daqui a algum tempo serei capaz de falar no teu nome, de gostar de ti, minha irmã que não cheguei a conhecer. Agora é muito cedo, tens de compreender. E compreendes decerto: tu eras perfeita, todos o afirmam. (VIEIRA, 2017, p. 159).

A menina, que foi apresentada como uma ouvidora assídua das histórias de Leonor, torna-se a contadora de sua própria história. Ao contá-la, Marta tem o poder de entender a si mesma e o que a cerca — o que é, afinal, a grande inquietação de nós humanos, crianças, adultos ou idosos, e almejo da literatura.

REFERÊNCIAS

ANDRUETTO, María Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Trad. Carmem Cacciacarro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2010.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 4ª ed. São Paulo: Global, 2016.

VIEIRA, Alice. *Os olhos de Ana Marta*. 2ª ed. São Paulo: Edições SM, 2017. (Coleção barco a vapor).

Recebido em: 03/08/2021

Aceito em: 19/07/2021