

Comentário com vista à formação leitora. *Os Olhos de Ana Marta*, de Alice Vieira

José António Gomes

RESUMO Análise en sete puntos de *Os olhos de Ana Marta*, unha das obras fundamentais de Alice Vieira. José António Gomes detense en aspectos como a voz narradora, a estrutura epistolar da obra, a presenza dun destinatario morto, o espazo físico e psicolóxico no que os contos simbolizan a liberación da protagonista, o xogo temporal que establece a autora ou a presenza de tópicos recorrentes na obra de Alice Vieira como o enfrontamento coa morte, a saudade ou a maduración dun eu que busca a súa diferenza cun duplo. Considera que a opción discursiva da escrita memorialística e a primacía do estraño fronte ao fantástico (que favorece que a obra se manteña nun rexistro realista) se axustan ao eixo temático do texto, que é a conquista dunha identidade diferenciada por parte da protagonista, que percorre distintos estadios até que acadada o seu obxectivo finalmente, feito que se reflicte no dominio da linguaxe propia dos adultos.

221

ABSTRACT A seven-part analysis of *Os olhos de Ana Marta*, one of Alice Vieira's best novels. JAG looks at the narrative voice, the episolar structure of the novel, the presence of the dead addressee, both physical and psychological space, in which the stories symbolize the liberation of the protagonist, the ludic treatment of time, and the themes which run through all AV's work, such as the meeting with Death, absence and loss, and the maturation of an ego which seeks its difference from a double. He considers that the discursive tone of the annalistic mode and the primacy of the alien over the fantastic (which allows the work to remain within the bounds of verisimilitude) complement the thematic axis of the text, which is the protagonist's acquisition of a different identity, having gone through various stages before finally achieving his objective, an achievement which is signalled by his mastery of the language of adults.

1. *Os Olhos de Ana Marta* (Lisboa: Editorial Caminho, 1990) representa um dos momentos cimeiros da escrita da autora portuguesa Alice Vieira. Com esta leitura pretende-se, entre outros vectores, demonstrar como algumas opções discursivas e de género se revelam solidárias com o desenvolvimento de um

dos veios estruturantes da obra em causa. Esse veio tem a ver com um herói juvenil em crise de identidade, tanto no plano pessoal como nos aspectos em que ela se revela indissociável do que poderíamos denominar como a identidade do grupo familiar.

A nossa opção recaiu em *Os Olhos de Ana Marta*, porque continua sendo um dos livros mais conseguidos da extensa obra de Alice Vieira, muito embora não relegue para a sombra outros títulos fundamentais como *Flor de Mel* (1986), *Caderno de Agosto* (1995), *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar* (1999) ou o tríptico de 1979-1982 constituído por *Rosa, Minha Irmã Rosa*, *Lote 12-2º Frente* e *Chocolate à Chuva*. *Os Olhos de Ana Marta* é também uma das obras em que Vieira aborda de forma mais apurada alguns dos seus tópicos de eleição –sobretudo os que surgem tratados nos romances e novelas juvenis de pendor “realista”.

222

2. Recorde-se a situação peculiar de, no filme *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder, escutarmos a voz de um narrador morto, o qual, a partir desse lugar inquietante que é o “Além”, instaura um discurso evocativo da sua relação trágica com uma decadente estrela de Hollywood. Ora *Os Olhos de Ana Marta* –a que Lepecki¹ chama um romance– coloca o leitor perante a situação oposta. Marta, simultaneamente narradora e protagonista, dirige uma espécie de misiva em vinte e sete capítulos à irmã desaparecida, Ana Marta, que assim desempenha o papel de um destinatário intratextual morto –facto de que todavia apenas tomamos conhecimento nos capítulos 22 e 23, ou seja, quase no final. O carácter enigmático de muitos dos livros de Alice Vieira (a que corresponde uma estrutura peculiar) torna-se mais notório ainda em *Os Olhos de Ana Marta*, chegando a fazer pensar no universo do romance policial.

O discurso assume pois, desde o *incipit*, um cunho tendencialmente dialógico, coloquial, próprio do modo epistolar (“Trocaram-me de mãe no hospital. Como nos filmes, sabes?”, p. 7), muito embora fiquemos a saber, perto do final, que essa espécie de carta nunca poderá ter resposta. Como se o silêncio garantido da interlocutora permitisse exorcizar o fantasma de Ana Marta, do qual Marta pretende efectivamente libertar-se, para enfim ocupar o lugar que lhe pertence no seio de uma família que a vota a um abandono afectivo into-

¹ Maria Lúcia Lepecki, “O substantivo e o adjectivo”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 de xaneiro de 1991.

lerável. Ainda que marcado apenas por ocorrências, bastante espaçadas, de formas verbais e pronominais na segunda pessoa gramatical e por um tom ocasional de interpelação, o modo epistolar ajusta-se assim à intencionalidade de um discurso essencialmente catártico. Este direccionamento da escrita para um outro que está impossibilitado de retorquir tem, no fim de contas, um reverso: a afirmação de um eu –o da pequena Marta– por um esforço assumido de diferenciação. E, desta forma, começamos já a aflorar um dos tópicos fundamentais de *Os Olhos de Ana Marta*.

A narração dos eventos não respeita a ordem cronológica. Narra-se, isso sim, um percurso de lenta e dolorosa descoberta, através de uma escrita próxima do memorialismo e de um “discurso de vaivém”², que vai articulando fragmentos de memórias. Estes remetem para momentos por vezes distantes entre si no tempo. Trata-se, afinal, de procurar as explicações para os enigmas e tabus que rodeiam a vida de Marta (e que apenas no final serão totalmente esclarecidos), o mesmo é dizer, para a complexidade do mundo que vai aprendendo a conhecer e a enfrentar. Desse mundo fazem parte um pai que na infância perdeu a própria mãe, e Flávia, mãe de Marta, uma Penélope delirante, com “um estilhaço no coração” e que tece continuamente mantas para enganar o frio da ausência da primeira filha, vítima de um acidente de viação. Ou, segundo o texto, para imaginariamente poder aquecer com essas mesmas mantas o cadáver de Ana Marta, como se fosse possível parar o tempo no instante imediatamente anterior à morte dessa filha. Em Alice Vieira, a escolha dos nomes das personagens nunca é aleatória; ora Flávia, essa mulher cujo nome invulgar nos faz pensar no adjectivo latino *flavus* (cor de ouro), representa para Marta uma espécie de tesouro inatingível.

223

3. Considerando a ordem dos eventos na diegese e não no discurso narrativo, diremos que houve um tempo em que a protagonista ignorava as razões deste drama traumático, como aliás desconhecia, a princípio, o facto de os pais terem tido uma primeira filha. Uma filha morta, como dissemos, num acidente de viação (Martim, o pai, conduzia o carro) treze anos antes de Marta descobrir que um dia ela existira e percorrera também os corredores da casa que a família continua a habitar. Marta sente-se perdida e magoada, não entendendo o motivo por que Flávia recusa ser tratada por mãe ou a razão por que existem tantos assuntos proibidos na família, a par de tantos espaços interditos

² *Ibidem*.

nessa casa fantasmática onde todos vão carregando o peso dos dias. Flávia é indissociável da obsessão de Marta: ser como o Príncipe Graciano, esse herói de conto de fadas que, apesar de enfeitado, acaba por ser descoberto pela mãe, recupera o trono e a felicidade –a história favorita da protagonista que lhe é contada, vezes sem conta, por Leonor. Marta nutre-se destas histórias que, para ela, representam espaços de sonho, liberdade e esperança, por oposição aos espaços fechados da casa onde vive. Não se ficam aliás por aqui os momentos de identificação de Marta com certos heróis-vítimas dos contos de fadas que, nos seus atribulados percursos, acabam por vislumbrar a luz ao fundo do túnel. À porta de um dos quartos fechados (precisamente o da irmã morta), Marta lembra-se da heroína de “O Barba Azul” (p. 18). E noutro passo, em conversa com a sua amiga Lumena, esta chama-lhe, em tom de brincadeira, “Gata Borracheira” (p. 121).

É graças a Leonor, velha ama do pai e criada da casa, que Marta irá reconstituindo a história da família, percebendo assim as razões do abandono afectivo de que é vítima. Leonor é ainda uma voz da oratura e apenas ela –figura de velha sábia semelhante a outras que povoam os romances e novelas de Alice Vieira– consegue compensar a ausência de afecto através dos seus gestos e palavras, das suas ladainhas, fórmulas mágicas, contos e provérbios. Leonor assume portanto um triplo papel: o de mãe e avó substituta, o de relatora da crónica familiar e o de guardadora de segredos e saberes de raízes campestres, herdados dos seus antepassados. Personagem com uma função primordial no romance e na própria vida de Marta, Leonor, em boa verdade, é o único pilar de sustentação psicológica da estrutura familiar –o que, atendendo à sua condição social baixa, evidencia uma orientação ideológica do texto, comum a outras obras de Alice Vieira. Com a sua velha amiga, a heroína aprenderá também (leia-se o capítulo vinte e cinco) que é possível manter vivos, no limbo da memória e nas palavras que os evocam, aqueles que morreram fisicamente –como a irmã de Marta e a sua avó– ou os que perderam a infância demasiado cedo e por isso se couraçaram interiormente, como Martim, o pai, cuja orfandade precoce viera pôr fim a uma meninice eufórica, plena de afectos e de jogos de índios e caras-pálidas, vividos nos corredores da grande casa, na companhia da mãe e de Leonor.

4. Em *Os Olhos de Ana Marta*, o tempo diegético é cuidadosamente reelaborado pelo tempo do discurso, através da utilização de anacronias (analepses e prolepses) e ainda anisocronias e isocronias, um discurso –acrescente-se–

parco em informantes temporais precisos, que se pauta por um registo de tipo memorialístico. Neste, o processo de associações mentais significativas é marcante e os diversos momentos da história não se sucedem de modo linear, segundo uma ordem meramente cronológica, como já foi dito. Trata-se, sim, de ir ajustando, como num *puzzle*, as peças, os fragmentos nucleares da vida de três gerações de uma mesma família, representadas respectivamente pela avó (que após a morte passa a ser designada por Leonor como “a Alminha-da-Senhora”), por Martim e Flávia, os pais da heroína, e ainda por esta última, a que teremos de juntar a irmã mais velha, Ana Marta. Leonor –já se percebeu–acompanha estas três gerações. Note-se ainda que Marta inicia a *narração* no dia a seguir àquele em que Leonor, após lhe revelar a existência passada de Ana Marta, é de imediato despedida por Martim, que a proibira de falar do assunto para não reabrir feridas antigas e não agravar as crises nervosas de Flávia. A partir do capítulo vinte e cinco, ou seja quase no final do texto, Marta narra a readmissão de Leonor e a aceitação das razões desta última por Martim (a própria heroína promove a reconciliação). Nos primeiros parágrafos, e em virtude do recurso ao presente narrativo, o derradeiro capítulo tem a aparência (recurso a Genette) de uma narração simultânea: Marta vai relatando no presente a sua entrada no quarto de Flávia e a forma como esta, após um diálogo catártico, deixa de a confundir com a filha morta. Flávia pronuncia pela primeira vez o nome de Marta e permite que esta lhe chame mãe. Ou seja, o estilhaço sai-lhe do coração e, para a narradora, vislumbra-se, “nos confins do mar”, “o fio de fumo da esperança” –para utilizar, em sentido figurado, o título do livro editado por Alice Vieira em 1999, que de algum modo traduz outro tópico recorrente na sua obra.

Esta nossa minúcia descritiva torna-se necessária para explicar que o início da narração de Marta está ainda muito próximo no tempo da grande revelação, que, logo a seguir (e entramos no segundo tempo da história), lhe abre enfim as portas do coração da mãe e lhe permite a conquista de um espaço próprio no seio da família. E no entanto, tal não impede que, logo após o clímax, Marta escreva a sua missiva com uma voz já sem revolta: “melancólica apenas”, como diria Lepecki³, “e melancólica por amadurecida”. E, acrescentaríamos nós, suficientemente amadurecida para se empenhar num jogo narrativo de ocultação e revelação, uma vez que nos mantém na dúvida quanto à eventual solução de todos os enigmas, ao longo de mais de 120 páginas.

³ *Ibidem*.

5. Acabámos de verificar como *Os Olhos de Ana Marta*, além de uma obra sabiamente urdida e narrada, é uma densa elaboração discursiva em torno de tópicos como o confronto com a morte, a saudade e a maturação de um eu que, para sobreviver interiormente, necessita de se libertar da sombra de um quase *duplo*. Esta questão do *duplo* é de algum modo indiciada pelo título de tipo temático (recorro de novo a terminologia de Genette) na sua relação com o conteúdo dos primeiros capítulos e com o nome da própria narradora-protagonista, que aliás poucas vezes é mencionado. Não é por acaso que Marta e Ana Marta têm nomes semelhantes e que Flávia se dirige a Marta como se estivesse a falar com a filha morta: “Devias ser eterna! Devias, devias, devias...” (p. 79)⁴.

Os espaços interditos, nomeadamente os quartos da casa fechados para sempre após a morte dos ocupantes, têm neste livro importância fundamental. E o secreto desejo de os abrir representa, em Marta, o impulso para derrubar barreiras e conquistar o seu próprio território –já que o único lugar de revelação de que dispõe é a cozinha, o “infernal” lugar do fogo (socialmente desprestigiado, como no conto “A Gata Borracheira”), onde decorrem os diálogos com Leonor, feitos de muitas perguntas com ou sem respostas⁵.

226

“A tua casa parece o comboio fantasma” (p. 101), queixar-se-á Lumena a propósito da casa da sua amiga Marta, onde até o tempo parece reger-se por uma lógica peculiar: “também aqui –dirá a narradora– anoitece sempre mais cedo do que em qualquer outro lugar” (p. 39). A referência a estes tempos e espaços misteriosos e “pesados” cria uma atmosfera de inquietação, potenciada pelos enigmas por resolver, pela impressão sentida por Marta de que uns olhos a observam quando atravessa os corredores, ou ainda pelas ladainhas “mágicas” de Leonor para afastar as febres, a que teríamos de juntar os estranhos nomes de certas personagens, os que Marta, desde a infância, se habituara a ouvir da boca da velha empregada: Touro Sentado, isto é Martim, e a quase temida Alminha-da-Senhora, ou seja a avó que morrera. No final, contudo, a inquietação desvanece-se, aquilo que na aparência era sobrenatural, ou quase, tem uma explicação racional e de acordo com comezinhas leis da realidade. Nesta óptica, não será descabido relacionar *Os Olhos de Ana Marta* com o *estranho*, enquanto categoria identificadora de um género no domínio da

⁴ Não passa tão pouco despercebida a paronomásia intencional que estabelece uma relação entre os nomes *Marta*, *Ana Marta* e *morte*. Atente-se também na relação entre *Martim*, *Ana Marta* e *Marta*.

⁵ A este propósito, ver também Lepecki, art. cit.

narrativa ficcional –tal como a estudou Todorov⁶. Esta opção pelo estranho em detrimento do fantástico assegura a preservação de um registo tendencialmente “realista”, comum a quase todos os livros de Alice Vieira para jovens.

6. Como vemos, as opções em termos discursivos e de género –referimos já uma escrita de tipo memorialístico, os afloramentos do modo epistolar, a presença do *estranho*– parecem ajustar-se aos principais eixos temáticos do texto, nomeadamente àquele que parece dotado de maior relevância: a dolorosa conquista de uma identidade. Por identidade, entendemos aqui uma personalidade única a que correspondem um nome, uma filiação, a noção de pertença a um espaço físico, afectivo e cultural e o domínio de um código comum aos que partilham esse espaço, graças ao qual se estabelece a comunicação e se organiza ou modeliza um real que, doutra forma, se apresentaria como caótico⁷.

Ora, quando focalizamos a leitura de *Os Olhos de Ana Marta* na personagem de Marta e nos conflitos por ela vividos, verificamos como se processa a construção da identidade nas suas várias dimensões:

- Nos primeiros anos de vida, e em virtude da falta de afecto, Marta enfrenta dúvidas sobre quem é a mãe, do mesmo modo que, durante algum tempo, ignorará quem seja a “Outra Pessoa” de que lhe fala Leonor. “Trocaram-me de mãe no hospital” –diz a narradora. – “Juro-te: durante anos foi isto que eu pensei” (p. 7). Com a passagem do tempo, a simples identificação da mãe, Flávia, não satisfaz a filha, que não desiste de conquistar o seu afecto.
- A casa de Marta assemelha-se a um cenário de peça de teatro –sinal de artificialidade– onde se pretende que a jovem represente um papel no qual se não reconhece (ser excelente aluna, dominar o Francês, pôr vestidos ver-

⁶ *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa: Moraes, 1977, pp. 41-54. Tradução, por Maria Ondina Braga, de Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris: Seuil, 1970).

⁷ O conceito de identidade aqui proposto procura não se afastar de um conceito filosófico geral (“característica daquilo que é idêntico, isto é, único, embora percebido ou denominado de diversos modos”) e do conceito de identidade em psicologia (“designa a unidade do indivíduo que tem o sentimento de permanecer idêntico a ele mesmo através da diversidade dos estados que conhece na sua existência”) (Vid. G. Durozoi, e A. Roussel, *Dicionário de Filosofia*, Porto: Porto Editora, 2000, p. 201). Deixamos de lado, por se não justificarem no curto espaço desta leitura, as questões mais complexas da identidade repetitiva do mesmo, ou do *idem*, e da identidade em construção do *ipse*, que Paul Ricoeur (*Soi-même comme un Autre*, Paris: Seuil, 1990) denominou, respectivamente, como *mesmidade* e *ipseidade*. Vid também Estela Pinto Ribeiro Lamas (coord.), *Dicionário de Metalinguagens da Didáctica*, Porto: Porto Editora, 2000.

des e laços). Percebendo que pretendem encaixá-la num modelo de comportamento que não é o seu, luta para afirmar de várias formas a sua individualidade deixando por vezes perplexos os adultos: o pai, Dona Pepa, a mãe.

- Marta, como ela própria descobrirá, nasceu para substituir a irmã morta e para ser igual a ela. Tem um nome parecido, o pai e a mãe raramente o pronunciam (apenas Leonor a individualiza, até certo ponto, através do nome “Vidrinho”). Tal como acontecia com Ana Marta, a criança é, no dizer dos adultos, “a cara da mãe” e parecida também com a irmã que morreu. Nos seus delírios, Flávia associa Ana Marta ao vidro frio. Leonor, por seu lado, chama “Vidrinho” a Marta, como já referi. Em muitos momentos, Flávia olha-a e vê nela Ana Marta.

– Flávia –*insiste Marta numa decisiva conversa com a mãe, no último capítulo*– sou eu que estou aqui! (...)

– Flávia, eu não sou Ana Marta! (...)

– Flávia, por muitos vestidos verdes que me vistam, por muito francês que me façam aprender, eu não sou Ana Marta. (...)

– Flávia, olha para mim! Diz o meu nome. Tu nunca disseste o meu nome. Vamos abrir as portas todas destes quartos, lá dentro só há poeira e móveis velhos, mais nada! Não tenhas medo (pp. 152-153).

- Em geral, quando lhe fazem perguntas, os adultos não atentam nas respostas de Marta –situação de que a criança se ressent, em particular sempre que às sextas-feiras a chamam à sala para a mostrar, quando vêm tomar chá as espanholas: Conchinha e sua mãe, D. Pepa, a meia-irmã espanhola de Flávia⁸.

⁸ As visitas de D. Pepa e de Conchinha, “as espanholas”, e sobretudo a narração caricatural e rapidíssima (em intencional e hilariante vertigem discursiva na parte final) da história de amor infeliz da primeira destas personagens parecem, à primeira vista, quebrar o ritmo e o tom da narrativa. (Registe-se, a propósito, que pela história da D. Pepa adolescente perpassam memórias do cinema, o que aliás é comum em Alice Vieira –atente-se no evidente paralelismo entre Pepita e a *Bellissima* (1951) de Luchino Visconti). Em boa verdade, estamos perante um expediente que Alice Vieira utiliza mais do que uma vez nas suas obras. Numa atmosfera de algum negrume como aquela em que Marta se encontra mergulhada, os episódios relativos a D. Pepa e Conchinha funcionam como um dos elementos de decompressão do clima dramático (por momentos o leitor distancia-se desse clima) e neles se faz sentir a veia crítica e humorística da autora. De passagem, acrescente-se que, conquanto a voz soe melancólica, o discurso de Marta, sempre disponível para um apontamento humorístico e sempre atenta ao ridículo dos outros, nunca resvala para um tom melodramático. Esse olhar bem-humorado e crítico reencontramo-lo na narração das cenas da vida escolar. Particularmente risível é o retrato caricatural da professora de Estudos Sociais (pp. 51-54) –e por aqui passa também uma certa visão crítica da escola.

- Marta sente que, na família, há muitos enigmas a desvendar e tabus a derrubar. Desvendar tais enigmas, eliminar tabus são formas de reconstituir uma história familiar que explique o presente e fundamente a própria existência da protagonista como pessoa. Daí o seu discurso interrogativo nos diálogos com Leonor, discurso que adquire carácter acentuadamente declarativo, armado de segurança interior, nos últimos capítulos.

- As suas febres recorrentes, que desaparecem quando ela atinge o início da puberdade, mergulham-na num estado em que tudo se torna mais turvo e confuso e a verdade mais difícil de atingir. O fim das febres sugere assim a maturação de Marta e a vitória da verdade explicitada e da lucidez, propícia à superação dos enigmas.

- Só à medida que vai crescendo, a heroína aprende o significado dos eufemismos e da restante linguagem cifrada dos adultos: a “Grande Fatalidade”, a “Alminha-da-Senhora”, a “Outra Pessoa” (Ana Marta), os termos que Leonor utiliza nas suas histórias e que a fascinam (o “enjeitado”, as “Sete Partidas do Mundo”, os “timbales”, as “charamelas”, os “bufarinheiros”). Após a revelação do que foi a “Grande Fatalidade”, a narração empreendida por Marta, em cujo discurso tais termos são conscientemente incluídos, confirma o domínio da linguagem dos adultos e constitui sinal de autonomização.

229

7. Concluamos. Tendo como ponto de partida uma situação de orfandade afectiva inexplicável, a conquista da identidade por Marta consiste na afirmação progressiva de uma individualidade própria, na reafirmação de um nome, e na previsível conquista de um espaço físico liberto de interditos e de um espaço afectivo em cujo centro se encontra a figura materna. Verifica-se, por outro lado, o domínio progressivo de uma linguagem, comum aos que partilham esses espaços, a partir da qual é possível restabelecer a comunicação e reorganizar o mundo.

Em *Os Olhos de Ana Marta*, a construção da identidade do sujeito requeria um discurso da desconstrução de uma certa imagem, insustentável, da família, a partir da desmontagem de um passado mais ou menos remoto, efectuado por uma memória analítica. Catártica e reunificadora, a escrita rearticula os fragmentos desse passado e lança uma ponte entre ele e o presente. Para tal, recorre-se –foi dito– a procedimentos típicos da escrita memorialística e da narrativa autobio-

gráfica, manejando-se de forma hábil o tempo narrativo⁹ e dando-se assim conta do tumultuoso processo de formação e afirmação de um eu. No plano da diegese, cria-se um espaço dominado pelo segredo e pelo interdito cuja atmosfera aparentemente sobrenatural nos remete para as narrativas do *estranho*, sem que, considerado na sua globalidade, o texto perca o seu carácter essencialmente “realista” de forte componente psicológica. Essa atmosfera parece, assim, a ideal para enquadrar um percurso de compreensão do real que passa pelas fases da indagação, da descoberta e da superação dos interditos. Ao colocar os adultos perante a evidência da sua pessoa, do seu nome e da sua individualidade, Marta inicia a conquista do seu quinhão de felicidade, no seio de uma família cujos traumas finalmente entenderá e ajudará porventura a ultrapassar. “Um instante (pré)genesíaco se abre –escreve Lepecki¹⁰– para a constituição primeira do segundo tempo de uma família, e de uma rapariguinha. (...) Para Marta o inferno foi um lugar de trânsito e o insabido prenúncio da ressurreição”.

Concebida e escrita com um conhecimento do ofício a que não é alheia uma longa experiência jornalística e cronística de qualidade¹¹, fundindo elementos de vários géneros e tipos de discurso, a narrativa convida o leitor à descoberta do mundo juvenil, dos seus medos e interrogações, muitas vezes fantasiados a partir do perigoso jogo de revelação/ocultação que caracteriza o relacionamento entre pais e filhos.

Na nossa memória, fica no entanto gravada a forma admiravelmente contida e quase cinematográfica como Alice Vieira descreve o drama de uma família que, repentinamente, perde uma criança –sem contudo enveredar pelo convite à emoção fácil e lacrimojante e sem abrir mão do humor.

José António Gomes

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

⁹ Vid. Isabel Vila Maior, “Développement du langage, pratiques culturelles et éducation littéraire dans les romans d’Alice Vieira”, texto inédito, policopiado, correspondente à comunicação apresentada no Encontro “La littérature portugaise pour la jeunesse dans l’apprentissage des langues”, Eaubonne: Institut Charles Perrault, 5 e 6 de outubro de 1996.

¹⁰ Art. cit.

¹¹ Dando voz a uma pré-adolescente (onze anos), o discurso tem em conta este facto, sem contudo cair na infantilização. Os períodos e parágrafos são curtos e o fluxo de informação é sabiamente doseado, por vezes com o intuito de criar um efeito de *suspense* e reter a atenção. Captam igualmente a atenção os diálogos, abundantes, verosímeis, reveladores do mundo interior das diversas personagens, às quais correspondem registos linguísticos diferenciados, em função da classe ou do grupo social ou etário de cada uma. No registo oralizante e coloquial da jovem narradora-protagonista, vão sendo incorporados –por vezes com comentários irónicos que têm por alvo os adultos– o vocabulário, as frases feitas e os tiques linguísticos, os ditos proverbiais e os fragmentos de literatura oral aprendidos com os mais velhos.